CAPÍTULO PRIMERO

Literatura medieval

UN REDESCUBRIMIENTO ROMÁNTICO

La literatura alemana medieval se presenta a nuestra consideración con perfiles más desdibujados que cualquiera de las épocas posteriores. Imaginémonos una literatura que por sí sola abarca un periodo de varios siglos, desde los primeros testimonios del siglo VIII hasta los últimos ecos del siglo XV: un periodo equiparable al comprendido entre los inicios del Humanismo y las más recientes manifestaciones de actualidad. Al menos en sus principios la tradición es tan parca como casual. Es imposible establecer una valoración comparativa entre la literatura considerada como irremisiblemente perdida para la historia y la literatura de que disponemos. A diferencia de la literatura posterior al siglo XV —realidad aplicable a todas las literaturas nacionales— de la que conservamos, gracias a la invención de la imprenta, importantes ediciones y posibilidades de conservación, la literatura de los tiempos remotos disponía exclusivamente de la tradición oral, y cuando se dispuso de manuscritos hubo que luchar con los intereses privados de los coleccionistas, pues un auténtico espíritu de perpetuar y unificar la tradición oral no fue la norma general. Al reconstruir la presunta literatura y sus circunstancias tropezamos con ingentes dificultades, superiores a las que presenta la literatura de cualquier otra época.

¿Qué sabemos de sus orígenes?

Esta literatura multisecular produce la impresión de un inicial aletargamiento y de un "paulatino desarrollo", impresión motivada por nuestra situación cultural, ya que asociamos literatura con fijación escrita. Los testimonios de que disponemos sobre forma y función de esa literatura tribal y comunitaria, transmitida o heredada por vía oral, son muy poco reales.

La falta de conocimiento real es razón de peso que confirma el hecho de que, al valorar la literatura medieval de los primeros tiempos, nos movemos en terreno inseguro. Después de los primeros pasos filológicos dados por el Humanismo, y de los esfuerzos editores de Bodmer y Breitinger por descubrir manuscritos de los

trovadores —el cancionero de Heidelberg y el *Cantar de los Nibelungos*— fue transcendental para la comprensión del medievo y su literatura el redescubrimiento de ambos por los románticos alemanes. A pesar de toda la seriedad filológica posible por la época, el movimiento encerraba cierta tendencia especulativa en su concepción programática del arte, el espíritu clásico y su finitud representada por el paganismo clásico y el progresismo de la infinitud romántica inherente al cristianismo medieval. El redescubrimiento romántico del medievo tuvo lugar en la Ilustración como consecuencia de la nueva concepción reflexiva de la historia, presentada por la crítica racionalista al ocuparse, no solamente de los hechos, sino también de la interpretación progresista de los mismos. Al margen de la teología histórica, tradicional cristiana, habituada a interpretar la historia universal como historia de la salvación, la imagen romántica del medievo se convirtió en punto de partida del movimiento compilativo, pedagógico-nacional del siglo XIX. A éste se unió la estimulante revalorización artística de la "catolicidad occidental", registrándose de este modo en las generaciones románticas numerosas conversiones al catolicismo, motivadas por esta concepción histórico-filosófica. Testimonio de ello registramos en el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis quien llegó incluso a acusar al protestantismo de "insurgente", recurriendo para ello a la lucha reformista entre la "vieja" y la "nueva" fe.

El concepto romántico de "medievo"

El concepto romántico de "medievo" es hasta hoy día un término impreciso para filólogos e historiadores. Por tal entendemos el extenso periodo que abarca desde los comienzos de la historia hasta Durero, entendiendo por Edad Moderna a partir de la época de la formación de la nueva subjetividad. Los primeros románticos, encabezados por Tieck, Wackenroder, los hermanos Schlegel y Novalis, vieron en la Edad Media una época reconciliadora de la salvación, representada en la clara estructura social jerárquico-estamental, y debida a la primacía de la religiosidad cristiana como el medio de comprensión en las relaciones Dios-hombre-mundo. A estos estímulos hay que añadir la aparente estabilidad interna y externa del reinado de los Staufer como contrapunto histórico resplandeciente frente al trasfondo epocal, a comienzos del XIX, caracterizado por las luchas napoleónicas, la depresión socio-económica, la decidida crítica a la Ilustración y la impotencia social del arte.

Impulsado por tales impresiones, escribe Friedrich Schlegel la consigna: "La realización del reino divino, el deseo revolucionario es el punto elástico de la educación progresiva y el inicio de la historia moderna". De forma similar se expresa Novalis en su ensayo programático *Die Christenheit oder Europa (La cristiandad o Europa,* 1799): "Eran aquéllos hermosos y gloriosos tiempos cuando Europa era un país cristiano, cuando una cristiandad habitaba en este continente cimentado sobre el humanismo. Un gran interés común servía de vínculo entre las provincias más alejadas de este inmenso reino espiritual.- Un caudillo sin grandes posesiones temporales dirigía y unificaba los ingentes poderes políticos.- Un gremio múltiple, al que todos tenían acceso, ocupaba el centro y ejecutaba su gestión procurando, con celo ejemplar, afianzar su poder benefactor. Cada miembro de esta sociedad era honrado por doquier, y si la gente corriente buscaba consuelo o ayuda, protección o consejo, podían ver satisfechas plenamente sus diversas necesidades, encontrando también entre los más poderosos protección y atenciones, y todos asistían a

estos elegidos, hijos del cielo, dotados de poderes maravillosos y cuya presencia significaba, de por sí, derramamiento de múltiples gracias. Los hombres confiaban cual niños en sus promesas.- Cada cual podía felizmente ver discurrir su quehacer diario, pues con estos hombres sagrados tenían asegurado su futuro y perdonado cualquier tropiezo y borrada y olvidada cualquier laguna o contratiempo terreno. Ellos eran cual expertos timoneros en el océano desconocido, bajo cuyo patrocinio no había que temer las tempestades y podían contar confiados con arribada segura a las costas de la verdadera casa paterna".

En este programa teórico-artístico y en esa filosofía de la historia se anuncia el redescubrimiento de la Edad Media, cuya actualización contrasta con el moderno descontento como utopía nostálgica. La naciente germanística, representada por los hermanos Grimm, Karl Lachmann y Moritz Haupt, entre otros muchos, encarna la expresión racionalista de esta nostalgia. Esta germanística, en un principio como descubrimiento que fue de la historia de la literatura nacional y de la lengua alemana, estaba orientada en una idea marcadamente popular, pareciéndole lógica a algunos eruditos como a Jakob Grimm la unión de germanística y ciencia histórica —convirtiéndose en asunto político y en modelo histórico-filosófico para los nacional-liberales como A. Müller y J.G. Fichte, concluyendo en la hegemonía de Prusia. En consecuencia, en el pueblo alemán, como categoría mítica, se va formando el factor irracional de la propaganda nacional de la guerra de la Independencia. "Francia, enemiga mortal" será una de las resultantes de esta concepción histórica que continuará hasta la Segunda Guerra Mundial, motivada no sólo por esta interpretación del Medievo, sino también por el papel de Wagner y Bayreuth y la asunción por el nacional-socialismo del espíritu del pasado "heroico" del pueblo alemán.



Tristán al servicio de la renovación popular-nacional

Literatura europea y Edad Media latina

No es de extrañar que en este contexto nacionalista de la filología y en esta valoración de la Edad Media tuviese cabida, después de la 2ª Guerra Mundial, una visión válida paneuropea de la filología sobre el medievo. Ernst Robert Curtius defiende y coloca en primer plano en su libro, definitivo en su tiempo, *Literatura europea y Edad Media latina* (1948), los vínculos comunes de las literaturas medievales europeas, enfrentándose con frecuencia al medievalista Gustav Ehrismann, vinculado a la tendencia nacional-liberal del XIX. La literatura anglosajona, la alemana, francesa, italiana y española van estrechamente entrelazadas y sus influencias son recíprocas: sus cimientos descansan sobre la antigüedad greco-latina y son

obvias las influencias del ideal cultural y de las formas poéticas arábigo-islámicas. Jamás hubo un proceso autóctono alemán en el sentido de los románticos; éste surgió de un pensamiento histórico-filosófico que E.R. Curtius pretendió trasladar a la práctica filológica: "En el siglo XX se ha desprovisto a los estudios de la antigüedad del valorativo atributo de 'clásico', sin embargo ésta ha permanecido fiel al legado de sus fundadores. Esta concepción universal de la antigüedad que incluía la filología y la historia ha continuado siendo hermosa exclusiva de la investigación alemana y ha cosechado abundantes frutos.

Filología e historia. Un manifiesto

Sin embargo, aun lamentándolo, no se puede decir lo mismo de la investigación sobre la Edad Media. La investigación medieval surgió bajo el signo del romanticismo y no ha podido jamás liberarse de la marca de procedencia. El romanticismo supo entretejer primorosos cuadros en torno al espíritu guerrero germánico, al "Minnesang" o poesía de los trovadores y a la época caballeresca. El levantamiento de 1813 los fusionó a la voluntad nacional de una nueva juventud. Investigadores, entre los que figuraban algunos poetas, redactaron los textos basados en el espejo del pasado alemán [...] Únicamente la colaboración entre los investigadores del medievo podrá solucionar —si tiene solución— el problema histórico-cultural de la ética cortesano-caballeresca. El filólogo medieval deberá consultar la historiografía de la época sobre la interpretación de los ideales estamentales y los condicionamientos concretos político-militares y económicos en la Edad Media [...] Estas indicaciones pudieran ser suficientes para mostrar la necesidad de nuevos estudios medievales sobre una más amplia base".

Las tesis sobre la Edad Media no cambiarán sustancialmente; sin embargo, las palabras insistentes de Curtius tienen, frente a las tesis nacionalistas, la ventaja de estar más próximas a la realidad de que la literatura como manifestación cultural está sometida a unos condicionamientos concretos.

LITERATURA GERMÁNICO-PAGANA: LA CANCIÓN HEROICA

Los primeros testimonios literarios en suelo alemán se reducen a escasos ejemplos, además retomados en épocas posteriores, que podríamos calificar de formas poéticas paganas, tribales y guerreras. Su carácter popular y dialectal permite al menos —a base de análisis geográfico-lingüísticos que abarcan principalmente la fonética y la ortografía— precisar el lugar o área lingüística de la copia definitiva. Esta literatura primera no debiera analizarse con los criterios estéticos que solemos aplicar a la moderna: la germanística ha solido tratarlos como monumentos lingüísticos. La palabra, tanto pronunciada como cantada solemnemente, servía de acompañamiento en los rituales mágicos para implorar la protección y ayuda de las divinidades tribales. Versos para el sacrificio, sentencias del oráculo, fórmulas mágicas constituirán un todo y se utilizarían igual que lo hicieran otras tribus de otros pueblos fuera del círculo cultural europeo. En estos textos y formas mágicas encontramos expresados problemas e ilusiones de una comunidad organizada políticamente como tribu y económicamente como sociedad agraria de intercambio.

Magia de los tiempos remotos

De aquellos remotos tiempos proceden los testimonios más conocidos —*Die Merseburger Zaubersprüche (Fórmulas mágicas de Merseburg)*— testificados según manuscrito del siglo X. La segunda de ellas comienza narrándonos, en dos versos de arte mayor aliterados, cómo las divinidades Phol y Wotan cabalgaban por el bosque cuando a uno de sus caballos se le dislocó una pata. A continuación sigue, en nuevos tonos de lenguaje, una triple fórmula mágica. Fracasadas las dos primeras, interviene al fin la suprema divinidad, Wotan, señor del arte de la magia, y al pronunciar —nuevo registro poético— en tono imperativo, la fórmula curativa, el caballo recupera su estado normal. La clara construcción del poema, el cambio sopesado de los niveles de lenguaje, el que nos hace entrever las fuerzas mágicas que motivan los acontecimientos, nos induce a pensar que tales fórmulas proceden de los primeros tiempos de los germanos. La confianza en la disponibilidad a la ayuda y la fuerza influyente de las divinidades germánicas se manifiesta bien a las claras en estos versos. Existen otros testimonios de este tipo de literatura, si bien ya en el campo cristiano; pero ni el lenguaje ni la fórmula de conjuro ofrecen la transparencia de las anteriores. De mencionar son, a este respecto, la *Lorscher Bienensegen (La bendición de las abejas, de Lorsch).*

Migración de los pueblos

La época de migración de las tribus germánicas cambia y amplía esta conciencia mágico-natural de los germanos. Sus contactos con las extrañas y superiores culturas de los pueblos de España, Italia y Africa cambia el sentido originario por otro belicoso, dominante. Nacerá una nueva poesía heroica (Heldendichtung) como consecuencia natural de las seculares luchas y los largos movimientos migratorios. Durante este periodo de las migraciones surgen numerosas epopeyas de los ostrogodos como la *Dietrichsage,* la *Hildebrandsage* y la *"Rabenschlacht";* las alemánicas como la de *Walther* y *Hildegund;* la de los visigodos en torno a los hunos, *"Hunenschlachtsage",* y las nórdicas como las sagas de *Beowulf,* de *Wieland, el herrero, Hilde* y *Gudrun* y la más fomosa de los burgundos con *Los Nibelungos (Die Nibelungen).* Algunas de éstas hasta sobrevivieron el medievo y adquieren nuevas formas y transformaciones, llegando incluso algunas a perder su carácter originario.

EL CANTAR DE HILDEBRAND

Como testimonio más importante de aquellos tiempos resaltaremos la *Hildebrandslied,* encontrada en Fulda en un códice de la 2ª mitad del siglo VIII. Este códice contiene principalmente dos escritos del Antiguo Testamento: el Libro de la Sabiduría de Salomón y de Jesús Sirah. En la primera y última páginas, dos amanuenses diferentes copiaron, a comienzos del siglo IX, un fragmento del *Cantar de Hildebrand,* lo que las hojas dieron de sí. Por tanto se conservan 68 versos de arte mayor. El cantar es incompleto, faltándole el final. El manuscrito de que disponemos —una copia de otro anterior— por supuesto no del original, presenta rasgos

dialectales diferentes de bajo alemán y de alemán del sur. Las huellas históricas del mismo nos conducen hasta Baviera, lo que nos hace pensar en que aquí estarían sus orígenes. El poema gira en torno a la figura de Dietrich von Bern, y por pertenecer a este ciclo tendremos que buscar sus orígenes aun más al sur. El monasterio de Freising, en Baviera, sirvió de lugar de transvase literario de la prosa religioso-profana de sur a norte. Probablemente la canción fue refundida en Fulda sobre un sustrato de bajo alemán. Esta es la teoría más viable, puesto que en Fulda había numerosos monjes procedentes de Baviera y mantenía relaciones muy directas con Regensburg (Ratisbona), al ir perdiendo Freising paulatinamente rango literario.

La acción de este poema heroico, el único que se conserva, si bien fragmentario —no solamente falta el final sino que da la impresión de que faltan algunos versos a lo largo del texto— es breve y sencilla: Hildebrand, lugarteniente de Dietrich von Bern en sus luchas contra Odoardo, había abandonado hacía treinta años mujer e hijo en su patria. Cuando al fin decide regresar a su hogar se encuentra en el camino a un héroe de las huestes rivales. Reconocerá en él a su propio hijo, dándose asimismo a conocer. Pero su hijo desconfía de él, presiente un rechazo del anciano a la pelea y agudiza sus legítimos denuestos hostiles. Hildebrand se siente entonces herido en sus más sensibles fibras, en su honor guerrero, con lo que la lucha entre padre e hijo se hace inevitable. Aquí concluye precisamente la versión de Fulda.

Por otras fuentes sabemos que Hildebrand mata a su hijo. Otras versiones, sin embargo, nos ofrecen un final reconciliador; pero éstas tienen muy poco de común con la figura primigenia del cantar. Y es precisamente el carácter trágico, inevitable, del encuentro el que confiere dramatismo al poema y el que hace que el *Cantar de Hildebrand* sea incluido en el estadio primero de la poesía heroica. La forma literaria sobre la que se sustenta es el diálogo, el duelo dialéctico, como expresión del espíritu combativo, típico de la poesía heroica nórdica. A pesar de ello, no es ésta la muestra más antigua de literatura del género ya que presupone la existencia de la *Epopeya de Dietrich*. Con toda probabilidad, el *Cantar de Hildebrand* pertenece a una de las sagas de este ciclo. Según parece, fue un poeta langobardo del siglo VII quien tomó este tema difícil de asociar a una tribu concreta, y quien reprodujo, en todos sus detalles, el tema de la fidelidad del vasallaje y la ética guerrera, pagana, encarnada en una de las epopeyas en torno a Dietrich von Bern.

Cantores cortesanos y poetas cultos

Portadores de esta poesía heroica en rima aliterada eran los poetas cortesanos cuyos versos servían de recreo para los oídos de la nobleza ensalzando sus hazañas guerreras. Al desaparecer el reino y séquito tribal germánico con la llegada de otras formaciones sociales foráneas, perdió súbitamente importancia la canción heroica germánica y decayó a su vez el papel de estos poetas hacia mediados del siglo IX. El nuevo tipo de poeta y escritor culto habrá que buscarlo en los monasterios y será el que marque el rumbo y cariz de la literatura alemana hasta la mitad del siglo XII. El cantor de carácter tribal de los antiguos tiempos germánicos será sustituido por el clérigo. Puede verse claramente cuan total era ya la sumisión de la poesía heroica —tanto en su tradición como en su difusión— al nuevo pensamiento tan extraño y diferente, cristiano. Así se anuncia ya el importantísimo papel de los monasterios medievales en la labor de alfabetización y literaturización de las tribus alemanas.

DESDE EL RENACIMIENTO CAROLINGIO HASTA EL REINADO DE LOS STAUFER: FUNDAMENTOS POLÍTICO-CULTURALES

La importancia de Carlomagno en el fomento y difusión de la cultura escrita en los territorios de los francos, tanto en el reinado occidental como en el oriental, nunca será valorada en su justo precio. Testimonio fehaciente de su apasionamiento por la cultura, la literatura, el arte y las ciencias fue la disposición del 813 en la que se ordenaba: que todos los padres debían enviar a sus hijos a la escuela, bien a un monasterio o a la atención de un clérigo. Asimismo mandó redactar una gramática de la lengua materna, y dispuso se recopilase en su *Heldenliederbuch (Cancionero de gesta)* todos los testimonios literarios antiguos de su pueblo y los cantares de gesta heroicos. La política cultural de Carlomagno, la *renovatio studii,* era parte sustancial de la política imperial, la *renovatio imperii,* que desembocó en un refulgente florecimiento de la antigüedad clásica, tan poco apreciado por los descendientes romano-germánicos. Sobre todo en la historia del arte continúa hablándose hoy día del renacimiento carolingio y otónico (el románico) que configuró, tanto en el aspecto profano como en el sacro (construcción de catedrales), la época de los emperadores franco-carolingios y sajones.

Reforma de la educación

La época de Carlomagno no se caracteriza únicamente por la cristianización, concluida ya básicamente hacía tiempo; sus intereses iban encaminados principalmente a la construcción de una fuerte y bien organizada iglesia del imperio, sometida, eso sí, a sus objetivos imperiales. Mas no pudo, sin embargo, evitar que esta iglesia consiguiera poder propio y se transformara en factor político, luchando incluso por la soberanía propia, orientada hacia Roma. A pesar del objetivo imperial de someter el estado laico a la iglesia cristiana y a la educación cristiano-clásica, éste empezó a tambalearse tan pronto la iglesia reclamó su autonomía, defendiendo además que el señor de la tierra no era el emperador sino Jesús de Nazaret, el Mesías prometido. Las luchas ideológicas del imperio —el poder temporal y el religioso o papal— fueron una realidad y surgió esta dualidad, constatable todavía hoy día en el moderno *status quo* iglesia-estado. Dicho conflicto desembocó en la Guerra de las Investiduras entre el papa y los reyes de Francia, Inglaterra y Alemania. Se desencadenó precisamente con la cuestión de competencia sobre el nombramiento de los obispos, de si era cometido de Roma o del imperio. Cuestiones y circunstancias históricas, el islamismo y el judaísmo en Europa inclinaron rápidamente la balanza del lado eclesiástico y el obispo de Canterbury, Anselmo, afirmó con una prueba antológico-divina que la única verdad valedera y eterna se hallaba en posesión de la iglesia. Consecuentemente, tal decisión condujo a un mayor poder político y territorial de la iglesia, y la discordia no concluyó hasta la firma del concordato de Worms (1122), después de haber acudido al recurso de las cruzadas, las que supusieron un debilitamiento sustancial de la nobleza europea.

Es indiscutible que los monasterios desempeñaban el papel principal en la misión cultural cristiana proyectada por Carlomagno, de ahí que su número y tamaño fuese el mayor posible. Los conventos se convirtieron en los grandes terratenientes del medievo. La vida en los mismos se desarrollaba en la más rígida disciplina, en

la que sobresalían los benedictinos, y pronto se convirtieron en símbolos de alta educación y cultura, influyendo muy pronto en costumbres y tradiciones de las tribus germánicas adyacentes, sobre todo en la urbanización de las costumbres germánicas, cuya meta implícita era la cristianización del sistema feudal. Los conventos, además de lugares de formación de un nuevo estilo de vida, se convirtieron en instituciones centrales de educación y enseñanza. Su misión rebasaba los estrictos límites de la permanente y severa educación religiosa de la comunidad y los laicos, siendo además transmisores de las técnicas culturales primarias, como eran la lectura y la escritura. Eran además difusoras y guardianes de los bienes culturales de la antigüedad clásica a la que se habían incorporado elementos cristianos primitivos.

La reforma cluniacense monacal del año 910 tenía un objetivo muy claro: la creación de unas normas ascéticas y jerárquicas de la cristiandad y de la iglesia al servicio de la nueva militancia religiosa: una institución autárquica, inaccesible al poder temporal y no muy distante de un fuerte bastión militar. Tal reforma, extendida con inusitada rapidez a todos los monasterios cluniacenses, se convirtió en un fuerte factor político dentro del imperio. También a Alemania llegó el espíritu del Cluny, haciéndose ostensible a partir de 1070 con la Reforma de Hirsau. El número de conventos reformados en Alemania se calcula ascendió a unos 150, dejándose sentir su influencia literaria principalmente en las regiones austro-bávaras. Pero la actividad cultural de los monasterios y sus contactos con los seglares se notó también en la formación de la lengua alemana, en el nacimiento del medio alto alemán temprano, presentado con un tono educacional que podríamos calificar de "ilustrado". De ahí que se pueda hablar de un periodo literario cluniacense en el que los autores eran en su mayoría monjes y clérigos.

Durante muchos años la base de la formación monacal la constituía la lectura de las Sagradas Escrituras, en versión latina de San Jerónimo, del siglo IV/V. Para su comprensión y exégesis se requerían profundos conocimientos de estilística y retórica latinas, ciencia que fue actualizada a comienzos del siglo X por Alcuino, amigo y maestro de Carlomagno y alma del renacimiento carolingio en el sistema de las *septem artes liberales.* Estos conocimientos, que según la concepción antigua eran patrimonio único de ciudadanos "libres", comprendía el *trivium* gramática, dialéctica y retórica y el *quadrivium* que abarcaba la astronomía, la aritmética, la geometría y la música. Alcuino sentó de este modo las bases para el posterior *studium* que constituiría el tercer poder con el *sacerdotum* y el *imperium* y que sería después completado con las *artes mechanicae,* y del que nacerían las primeras facultades de artistas, células de las futuras universidades europeas. El sistema de las "siete artes liberales" determinaría hasta el Renacimiento el sistema de las ciencias universitarias, y sería entonces cuando de las "artes mecánicas" surgirían con vida propia las modernas ciencias naturales.

También el concepto medieval de literatura se vería sometido al sistema de las "siete artes": la literatura formaba parte de la formación y praxis retóricas y estaba incorporada al sistema didáctico de las artes liberales por un lado y —en cuanto a las técnicas expresivas y expositivas se hallaba supeditada a los principios histórico-teológicos, limitándose su función a la exégesis de la Biblia. Una teoría literaria como forma propia interpretativa del mundo no existía todavía, ni tampoco se apreciaba diferencia alguna entre prosa y lírica; hasta la alta Edad Media la literatura era considerada como retórica y oratoria. Sería precisamente Alcuino quien, apoyándose en San Agustín, ampliaría las posibilidades de la poesía: ésta, a la par que las artes liberales, pertenecería a las artes de la corte carolingia y se formarían



Entrega-d

dos corrientes: la de la "poética divina", procedente de la escuela de teología parisina, y que serviría del fundamento para toda la poesía religiosa medieval, y la nueva concepción de poesía cortesana. Ambas se diferenciaban en que para la primera Dios era el creador de todas las cosas, y el hombre, el poeta por tanto, tenía la misión única de ensalzar esa gran obra; mientras que para la segunda cobra ya importancia el espíritu creador del hombre. Sin embargo, la evolución y las diferencias fueron lentas y poco acusadas.

En los monasterios surge entonces la mayor parte del tesoro de los manuscritos: unos en forma sencilla de copia directa, otros refundidos o reelaborados, y algunos más cuidadosamente transcritos y bellísimamente ilustrados. Esta labor de amanuense no era exclusiva ni privilegio de clérigos, en las escuelas monacales había también copistas laicos. Utilizábase el pergamino como material, y como éste resultaba sumamente caro, era necesaria su financiación por parte de la corte o del monasterio. Gran prestigio y reconocimiento alcanzaron algunos de los amanuenses e ilustradores para cuya profesión se precisaba gran habilidad y meticulosa formación. Los manuscritos y códices gozaban de una consideración impensable hoy día, en los tiempos modernos. El comercio en este sector no se conocía en la Edad Media.

El claustro como centro literario

A finales del siglo XIV el papel desplaza al pergamino, debido a los elevados costos, y la creciente demanda del libro supone la caída definitiva de tan importante cultura. El valor del manuscrito depende además de la talla artística, del colo-



Entrega-dedicatoria del códice: reflejo de la sociedad cortesana *(Crónica de Hennegau,* 1448)

rido de las ilustraciones y de las iniciales con tinta, muchas veces con adimentos de oro y plata. Uno de los ejemplos más hermosos de este arte medieval son los manuscritos de canciones de Heidelberg *(Heidelberger Liederhandschrift)* con sus 137 miniaturas de poetas medievales. Los manuscritos eran ya entonces objetos representativos y las pastas y el lomo estaban adornados a veces con oro y piedras preciosas. Algunos de los más renombrados y artísticos de estos manuscritos se encuentran en las grandes bibliotecas: la "Bayrische Staatsbibliothek" de Múnich alberga los manuscritos del *Heliand, Parzifal, Willehalm, Tristan* y el *Cantar de los Nibelungos*[1]; en la "Österreichische Nationalbibliothek" de Viena y en la del aUniversidad de Heidelberg encontramos respectivamente la *Kleine und Große Liederhandschrift* que hemos presentado anteriormente.

Traducciones del griego y del latín

Al analizar el proceso de formación de la lengua literaria en antiguo alto alemán no podemos pasar por alto la gran actividad traductora que se desarrollaba en los monasterios. Allí fueron traducidos y vertidos al alemán numerosos autores de la antigüedad clásica cuya obra supuso toda una vida de trabajo de alguno de estos monjes. Una de las figuras universales en este cometido fue la de Rabano Mauro († 856), admirable conocedor de la antigua literatura cristiana, autor de una voluminosa enciclopedia en varios tomos del saber profano, fundador y abad influyente del monasterio de Fulda y discípulo de Alcuino. Un discípulo, precisamente de Rabano Mauro, Walahfried Estrabón, abad del convento de Reichenau, en el Lago Constanza, y el preceptor de Carlos el Calvo, prosiguió la labor de su maestro.

De entre los notables monjes traductores tenemos que mencionar a Notker von Sankt Gallen, figura clave en la historia de la literatura y cultura alemanas por el año 1000. Notker, además de traductor, fue un erudito exégeta y filólogo, e introductor de los grandes maestros clásicos de la antigüedad clásica y del cristianismo en la cultura germano-alemana. Entre las numerosas obras y autores destacaremos: a San Agustín y su obra, a Boecio y su *De consolatione,* la obra bucólica de Terencio y Virgilio, los tratados latinos de Retórica y Poética, partes importantes de la Biblia (los salmos y el libro de Job), la Hermenéutica de Aristóteles y un escrito neoplatónico, fundamental para la comprensión de la literatura medieval, *Die Hochzeit des Merkur mit der Philosophie (Las bodas de Mercurio con la Filosofía),* de Marciano Capella. Esta importante actividad traductora monacal, vehículo transmisor y custodio cultural y similar en otros países europeos donde sirve no solamente de elemento propagador y difusor del cristianismo sino que será la primera piedra para las posteriores escuelas profesionales de traductores, por ejemplo, la española de Toledo (nombre importante es el de G. de Cremona) o la de la corte siciliana de Federico II; una y otra fundamentales para el conocimiento y transmisión de la cultura arábigo-islámica.

---

[1] El lector localizará estos documentos literarios medievales a través del índice general de autores y obras. Véase pág. 641. *[N. del T.]*

Predominio del latín

A la vista del rico y variado erario cultural de los monasterios puede fácilmente explicarse el ínfimo papel que representaba la lengua popular, el antiguo alto alemán, ante el dominio, casi absoluto, del latín medio. Del latín clásico y de la antigüedad romana (latinidad áurea y argéntea) había nacido una forma mixta, con fuerte componente popular, sobre una base gramatical y retórica tradicional. Este dominio ininterrumpido del latín se hizo sentir a través de la poesía religiosa latina medieval en la literatura autóctona. Si en el siglo VIII anotamos numerosos signos, en la liturgia y en las homilías, de la lengua popular con la intencionalidad principal de hacer asequible al pueblo los complicados contenidos de la fe cristiana, con el Sínodo de Inden (817) y con los conflictos entre el poder temporal y el espiritual, el latín volvió de nuevo a ocupar un lugar preeminente, incluso en las relaciones entre clérigos y laicos, basadas en la lengua popular.

LITERATURA EN ANTIGUO ALTO Y EN NUEVO ALTO ALEMÁN TEMPRANO, HERENCIA DEL ESPÍRITU DE LA TRADUCCIÓN

Determinantes para el nacimiento de escritos y literatura dialectal en antiguo alto alemán fueron las traducciones y refundiciones de la Biblia y temas bíblicos. Un ejemplo muy temprano es la traducción gótica de la Biblia del obispo Ulfilas, quien además creó un sistema propio de escritura. Pero, por lo general, los primeros escritos en alemán fueron obra de comentaristas y filólogos, recogida en glosas y glosarios. En textos de autores antiguos encontramos aclaraciones con palabras alemanas, bien entre líneas o al margen de la página. Así nacieron las glosas interlineares, marginales o textuales. Las interlineares se convirtieron en interesantes traducciones, las denominadas versiones interlineares, es decir "traducción literal" o palabra por palabra. La más antigua de las obras en antiguo alto alemán (su verdadero origen era bávaro) de este género es el *Abrogans* (764/772), un conjunto de sinónimos, especie de diccionario, que debe su nombre a la primera palabra, por orden alfabético, del mismo. Nacería en el centro monacal de Freising y estaba basado en un antiguo léxico que serviría de texto en el Trivium. Es el texto más antiguo, en forma de libro, en el área alemana.

El estado laico y la espiritualidad

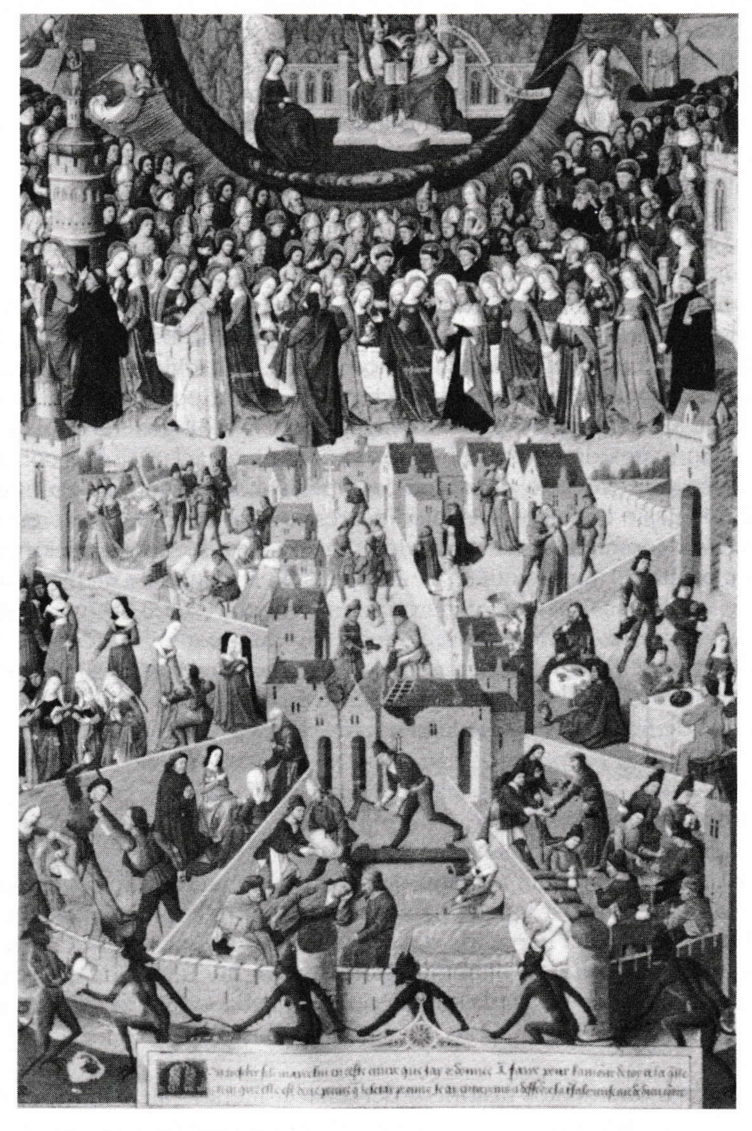
A pesar de la hegemonía del latín debemos a las interrelaciones clérigo-laicas el desarrollo de una nueva lengua literaria en antiguo alto alemán. Así encontramos en el siglo II d.C. una narración de los cuatro evangelios, obra del sirio Tatián. Esta *Evangelienharmonie,* tal denominación recibió, fue traducida al antiguo alto alemán en el monasterio de Fulda, en la época de Rabano Mauro, el abad más significativo del medievo alemán, libro que sirvió de base para la educación religiosa de los laicos.

Otro de los monumentos históricos del renacer literario alemán fue el *Heliand (El Salvador),* un intento de repreesentación de la vida y pasión de Cristo, ateniéndose al espíritu tribal germano-alemán, en ambientación y colorido local. La gran

obra épica, compuesta por el año 830, está escrita en versos aliterados y en dialecto anglosajón. El poeta, conocedor de la *Evangelienharmonie* de Tatián y del Comentario al Evangelio de San Mateo de Rabano Mauro, pretende armonizar formas poéticas aliteradas de las canciones heroicas anglosajonas y el nuevo espíritu cristiano.

Poesía cristiana

Otra importante creación poética aliterada, ésta en renano-francón, es la "Evangelienharmonie" denominada *Krist* (ca. 870). Su autor es el monje alsaciano



La ciudad de Dios de San Agustín según representación medieval

Otfried von Weißenburg, y la obra, especie de antología de los evangelios con comentarios científicos y extractos de escritos de los padres de la iglesia. Cada episodio va acompañado de una exégesis y una alegoría e interpretado en una triple concepción: "mystice, moraliter, spiritualiter". Ello demuestra, además de la triple dedicatoria a Luis el Germánico, al arzobispo de Maguncia y a los monjes amigos, que se trataba de una obra dirigida a una clase culta de nobles y clérigos. Otfried presenta además en tan compleja obra un concepto propio de la literatura. En una cosmovisión, en la que todas las cosas pertenecen al orden divino y todas ellas han sido creadas por El y todas dependen de El, la literatura tiene que ser también un símbolo. Los objetos son algo más que lo que aparentan, pues su realidad y existencia depende de Dios; es, pues, símbolo de Dios. La "Harmonie" de Otfried, como creación subjetiva del primer autor de nombre conocido, supone un hito en la hsitoria de la literatura religiosa alemana. Según reza la dedicatoria a Luis el Germánico, "cuyo poder se extiende por todo el reino francón oriental", Otfried, además de rendir homenaje a los francos, merecedores como antaño los romanos de todo homenaje por su valor y sabiduría, proclama el mensaje de Cristo y orgulloso testimonia por qué ha escrito este libro en "theodisce" (alemán) —la primera vez que aparece el término en un contexto literario—: al no poder alcanzar la talla de los grandes modelos clásicos en la lengua alemana, resalta el acierto en la selección de su lenguaje al indicar que Dios debe ser alabado en la lengua que nos ha dado, a pesar de la dificultad que entraña esta misión. Dificultad y esfuerzo de los que él dio testimonio en su *Evangelienharmonie.* El busca el cambio regular entre sílabas largas y breves e inventa y experimenta una rima similar a la final, probando nuevos acentos hasta la última sílaba larga. Y si la rima aliterada cristiana del *Heliand* supuso un acontecimiento literario histórico, la rima de Otfried marcaría la lírica alemana desde el *Parzifal* de Wolfram hasta el *Fausto* de Goethe.

La llamada de las *Evangelienharmonien* y el interés por la lengua popular pasó desapercibida y la literatura, de nuevo en latín, volverá a ser ministerio de clérigos. Aunque el impulso primero de las reformas carolingias procedía del poder temporal, la portadora principal de tales reformas fue la iglesia la que, después de la muerte de Carlomagno, se hizo con las riendas del poder.

Poesía latina de clérigos

Pero la perseguida reforma carolingia no pasó de lo puramente superficial. En la lenta y continua lucha entre el "sacerdotium" y el "imperium", la iglesia tomó conscientemente una política de acercamiento a los laicos —y esta nueva línea, precedida de internas reformas de la iglesia y la vida monacal, desembocó en una concentración del poder en Roma. La supremacía de los Otones fue disentida y atacada, siempre que se presentaba la ocasión, y el cristiano de a pie se vio inmerso en un mar de dudas, como puede verse todavía en los poemas sentenciosos de Walther von der Vogelweide.

Ejemplo de esta literatura, en su primer estadio, y en la que colaboraron tres generaciones es la *Ezzolied,* escrita en Bamberg alrededor del año 1060. En ella se nos describe la importancia de Cristo para redimir del pecado a la humanidad y al mundo. Siguiendo el esquema dogmático de la figura del Salvador, se nos relata básicamente el nacimiento, el bautismo y la pasión de Cristo —ateniéndose a la llamada cluniacense de desprecio al mundo y de ascetismo. Notker von Zwiefalten utiliza en su *Memento mori* el tono sermonial de penitencia que se escuchará todavía en la oratoria eclesiástica de los siglos XV y XVI.

Historia sagrada

Durante la segunda generación "cluniacense" con la utilización de importantes pasajes bíblicos (El *Wiener Exodus* [La salida de Moisés de Egipto]) y la formación de un teatro religioso y el desarrollo de la oratoria y prédica penitenciales eclesiásticas, la literatura religiosa de la tercera generación toma nuevo auge. De resaltar es la literatura basada en leyendas de la que es buena muestra la *Annolied* y la poesía en torno a la figura de Nuestra Señora, alabanzas y loas a la Virgen María, la Madre de Dios. Mezcla estilística precortesana, en medio alto alemán, ofrece la *Marienleben des Priesters Wernher (La vida de María del sacerdote Wernher).*

Epopeya en verso

Además de la literatura penitencial de los predicadores ambulantes y del espíritu religioso en el más allá, surge otra literatura, cultivada por clérigos al servicio de los nobles, epopeyas en verso como *König Rother (El rey Rother,* 1150); *Herzog Ernst (El conde Ernesto,* 1180) y la *Rolandslied (La canción de Rolando,* 1170), obras que en su tono y estilo recuerdan a la temprana *Alexanderlied* (ca. 1150), preludio de las novelas de aventuras de la época cortesana, y en las que no aparecen todavía los ideales caballerescos, como el servicio a la dama, la fidelidad al señor, ni los ideales artúricos. Sin embargo, el caballero empieza a cobrar papel de protagonista.

Estas novelas precortesanas en verso son continuidad de una serie de tradiciones narrativas que tuvieron su caldo de cultivo en las cruzadas; y así se explica que el viaje a Oriente ocupe un lugar central, literario y vivencial. Una aportación fundamental a esta nueva forma literaria procede de la epopeya heroica francesa —"chanson de geste"— que tomó sus materiales de los círculos próximos a Carlomagno. La *Canción de Rolando,* del párroco Konrad de Ratisbona, al servicio de Enrique el León, se diferencia del modelo francés en que éste nos presenta el reinado de Carlomagno como símbolo real del reino divino y está plenamente imbuido del espíritu de las cruzadas.

Las cruzadas

Desde la *Canción de Rolando* francesa, la lucha del caballero cristiano contra los paganos se convierte en tema poético, tanto en la épica (por ejemplo, *El rey Rother)* como en la lírica. Los caballeros cristianos oponen al espíritu pasivo y contemplativo de la vida monacal el ideal del ser cristiano ectivo y luchador. El motivo principal de esta literatura, como el de los inicios históricos, es la liberación, de manos paganas, de los Santos Lugares de Jerusalén, objetivo de las siete cruzadas medievales. La primera de ellas (1096-99) concluyó con la conquista de Jerusalén, la fundación del reino del mismo nombre y de la provincia de Edesa. El paso de esta provincia, nuevamente, a poder de los paganos impulsó a Bernard de Clairvaux a convocar la segunda cruzada que duró dos años, de 1147 a 1149, sin que consiguiera llegar a Jerusalén. La tercera fue campaña bélica de todo el imperio, después de ser recuperado Jerusalén por el Sultán Saladín en 1187. Ésta se exten-

dió desde el año 1189 al 1192 y estuvo capitaneada por el Emperador Federico I, por Felipe II de Francia y Ricardo Corazón de León de Inglaterra. También esta cruzada concluyó en fracaso, hasta que con la cuarta (1202/04) consiguieron los cruzados conquistar Constantinopla y aniquilar el imperio bizantino. La quinta fue obra de Federico II (1228/29), en pacífica intención, después de su destierro papal. Tras un acuerdo de paz con los infieles, Federico II fue coronado rey de Jerusalén, aunque nuevamente pasó a manos enemigas en 1244. La sexta (1224-52) concluyó con el cautiverio del ejército entero de los cruzados, y en la séptima no lograron pasar Túnez, concluyéndose este ciclo de la historia europea con la conquista de Akko, el año 1291. El fin de estas luchas religiosas tiene una explicación lógica, de carácter interno: las últimas cruzadas fueron utilizadas por la iglesia y el papado para debilitar, en primera línea, el poder militar y político de los Staufer. Entre los numerosos poetas que participaron en las cruzadas podemos mencionar al Pfaffer Konrad, Friedrich von Hausen, Heinrich von Rugge, Albrecht von Johansdorf, Hartmann von Aue, Otto von Botenlauben, Walther von der Vogelweide, Rubin, Freidank, Neidhart y Tannhäuser. Lo que no se sabe a ciencia fija es si tomaron parte como cruzados o se limitaron a buscar motivos y temas para su obra.

La canción popular

Dada la escasez de fuentes y testimonios escritos es difícil calibrar la cantidad e importancia de una literatura popular, parte en latín parte en alemán, que en la época que estudiamos se transmitió por vía oral, principalmente, y que podríamos calificar de "canción popular". La más representativa y característica es la lírica de los goliardos o poetas ambulantes (Vagantenlyrik), lírica que se remonta hasta el siglo X y supone el reverso de la lírica religiosa, por ser canto a la vida y defensa de los placeres terrenales. Con el lema vital "memento vivere" como bandera, esta literatura, que tendría como escenario la calle, las plazas y la taberna, defendía una nueva concepción de la vida basada en el goce y deleite de los placeres. Los "Vaganten" o goliardos eran antiguos alumnos, estudiantes y seminaristas o clérigos de los monasterios y escuelas catedralicias o primeras universidades medievales, que se dedicaban a la bebida y anteponían el amor carnal al celibato y al culto a la Virgen María. La forma poética de esta literatura era el verso hímnico en latín medieval. La fuente principal la encontramos en el monasterio de Benediktbeuren, destacando de entre los manuscritos conservados los *Carmina burana*. Esta colección, datada en el siglo XIII, conserva poemas del siglo XI y XII de los goliardos. Sirva de ejemplo un fragmento de la confesión del Archipoeta. Ofrecemos el original latino sin traducción: *Confesión de goliardo*

Estuans interius
ira vehementi
in amaritudine
loquor meae menti:
factus de materia,
cinis elementi,
similis sum folio,
de quo ludunt venti.

Cum sit enim proprium
viro sapienti
supra petram ponere
sedem fundamenti,
stultus ego compator
fluvio labenti,
sub eodem tramite
nunquam permanenti.

Feror ego veluti
sine nauta navis,
ut per vias aeris

vaga fertur avis;
non me tenent vincula,
non me tenet clavis,
quero mihi similes
et adiungor pravis.

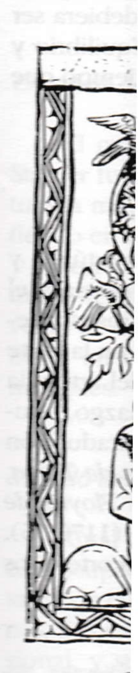
LITERATURA ÉPICA DEL REINADO DE LOS STAUFER

La época literaria de los Staufer coincide con el periodo cumbre del reinado de Federico Barbarroja en torno a 1180 (Barbarroja fue nombrado Emperador en 1152) y la muerte de Federico II, en 1250. El conflicto por la sucesión al imperio entre güelfos y staufer y la lucha constante del imperio alemán contra la tutoría papal eclesiástica, en especial la ejercida por Inocencio II, configuran esta era que finaliza prácticamente con la repentina muerte de Enrique VI (1197).

Por los años de la subida al trono de Federico Barbarroja, la literatura alemana continuaba bajo los dominios del latín y de la literatura eclesiástica, e incluso las primeras novelas en verso, precortesanas, eran obra de clérigos. Con la llegada de Heinrich von Veldeke y su *Eneit (Eneida,* 1170-1185) comienza una nueva literatura cortesano-caballeresca, integrada por tres generaciones de poetas.

El periodo comprendido entre los años de 1170 y 1250 constituyen la época más importante de la literatura medieval alemana. En la sociedad cortesana irá consolidándose además de la lengua familiar alemana una lengua literaria que por primera vez acabará con la hegemonía del latín y que será una lengua rica en posibilidades y matices expresivos. Será precisamente ahora cuando el alemán —en manifiesto atraso por su origen germánico común frente a las lenguas romances por su parentesco con el latín— vivirá un rápido desarrollo convirtiéndose en lengua literaria de rango europeo. Las formas poéticas predominantes serán la épica o novela cortesana y la lírica amorosa-trovadoresca o *Minnelyrik.* La literatura religiosa registrará un importante retroceso y la didáctica no aparecerá hasta la tercera generación del periodo literario de los Staufer.

Tal denominación de "época literaria de los Staufer" no es una simple etiqueta político-histórica; más bien hay que decir que la literatura es expresión representativa de la época. Esta literatura refleja el pensamiento y la idea del "rex iustus et pacificus", lo que en realidad era Federico Barbarroja ante los ojos de sus contemporáneos, además de espejo refulgente y real para caballeros y cruzados. Barbarroja murió durante la tercera cruzada en 1190 y a él se debe el rango social que la literatura adquirió en la corte. La literatura de la época de los Staufer era "menester" de la nobleza y formaba parte, como es lógico y natural, de los festejos y grandes acontecimientos de la corte. Los tan traídos y llevados torneos y fiestas corteses de Maguncia del año 1184 fueron algunas de las ocasiones en que se puso de manifiesto el poder imperial de los Staufer. Allí se reunieron de 40.000 a 70.000 personas, cifra insólita para aquellos tiempos, y los caballeros que participaron en los torneos ascendieron a unos 20.000. Está demostrada la asistencia de numerosos poetas y trovadores, y el centro de la fiesta lo constituyó la investidura como caballeros de los dos hijos mayores de Barbarroja. La fiesta fue una demostración de la unidad y carácter caballeresco de la cultura epocal europea y del poder universal del emperador. No debemos olvidar que esta literatura de los Staufer alcanza su grado máximo de perfección a finales de siglo y comienzos del siguiente, precisamente cuando el Imperio estaba conmovido por una profunda crisis. Esta literatura



no fue espejo de la realidad político imperial hasta la llegada de Vogelweide y su poesía crítico-didáctica en la que se dejaban oir los conflictos y contradicciones de la época.

Sociedad feudal medieval

La sociedad feudal medieval estaba dominada por dos estamentos significativos: la clase política y la eclesiástica, representadas por el emperador y el papa. En los asuntos temporales (política, economía y cultura) el emperador era señor y dios responsable. También le fue confiada la protección de la iglesia, y conjuntamente con el papa era el responsable del bienestar de la cristiandad de Occidente, fuente del continuo conflicto con Roma. El emperador era asimismo el representante ideal de los caballeros. Este estamento no surge precisamente en Alemania en la época de los Staufer, sino que fue una aparición europea común. El caballero fue primeramente guerrero, después era armado caballero y tenía que demostrar su valor en la guerra. Económicamente pertenecía a la nobleza rural o era poseedor de un feudo como ministerial y asumía diferentes papeles que le reportaban ingresos regulares. La época de los Staufer fue un periodo de posibilidades de ascenso y medro para los caballeros. Éstos podían llegar a ser altos funcionarios de la administración y desempeñar funciones importantes en la corte o en el ejército y ocupar jefaturas regionales. Entre otros derechos les incumbía administrar justicia, acuñar moneda y fijar aranceles e impuestos de tránsito o rodaje, etc. A los asuntos monetarios el caballero no tenía acceso, si bien durante el reinado de los Staufer el comercio y las manufacturas cobraron un considerable auge naciendo así una



Heinrich von Veldeke
(mitad siglo XII, comienzos siglo XIII)



Caballero cruzado

clase patricia en la ciudad que pretendía imponer su monopolio en las formas feudales imperantes. Los caballeros —bien como señores libres o ministeriales (procedentes del estado no libre)— constituían en el medievo feudal la clase superior noble y rectora. El tercer estamento, el de los campesinos y ciudadanos, no poseía en aquel entonces ni conciencia de clase, ni artística o literaria. Incluso el primer individuo burgués que aparece en la literatura, un comerciante de Colonia que figura en el *Guter Gerhardt (Gerardo el bueno)* de Rudolf von Ems (1220/25), aparece como un cortesano noble. El estado caballeresco forma una unidad per se, en la que el cruzado tiene rango similar al del emperador. El vasallaje simboliza el vínculo común y mutuo de dependencia. La "Treue" o fidelidad, y el honor caballeresco consistía en el mantenimiento de la ética y los derechos propios de cada estado.

El término "Ritter", caballero, se aplicaba entonces, casi indiscriminadamente a todos los hombres, incluso a figuras marginales, y no tenía carácter social preciso o convencional. El caballero tenía una imagen diferente, según el carácter literario de cada historia, y el lector, por supuesto de la nobleza, veía en él su propia identidad. No es necesario repetir que esta literatura se desarrollaba en un escenario ideal, lejano de la realidad y del mundo circundantes, y las aventuras y embrollos que les tocaba vivir eran nuevas refundiciones del mundo literario artúrico. Gran parte de estas creaciones épicas estaban basadas en novelas de divertimento cortesanas conforme el gusto y estilo refinado de la sociedad destinataria: tal es el caso de la obra de Ulrich von Zazikhofen y de Wirnt von Grafenberg, entre otros.

El predicado de "caballeresco" y "cortesano"[1] no es sinónimo. Por "cortesano" se entiende un estilo humano que exigía una formación espiritual y corporal, conocimiento de lenguas y países extranjeros; cualidades en suma imprescindibles en la sociedad cortesana. La belleza externa debía encontrar la correspondencia interior. Todo lo negativo como soledad, desesperación, dolor (Parzival) debiera ser interpretado como estadio de tránsito hacia la "caballería cortesana". Equilibrio y armonía eran el modelo a conseguir y la fiesta su expresión, al mismo tiempo que representaba el grado máximo de la cultura y sociedad de los Staufer.

Épica artúrica

No se sabe con certeza en qué parte de Alemania arraigó la épica artúrica y dónde sirvió primeramente de modelo: la proximidad geográfica de Francia y el conocimiento del francés en la zona del Bajo Rin mueve a algunos estudiosos a decidirse por esta región; sin embargo, hay otra teoría que sitúa su entrada en la corte del conde del Palatinado, Hermann von Thüringen, gran enamorado del arte y la literatura y quien convirtió su corte, a partir de 1180, en lugar de mecenazgo, estudio y refundición de motivos de la antigüedad, entre las que figuran la traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio por Albrecht von Halberstadt y la *Novela de Troya*, obra de Herbort von Fritzlar (1190). En el Bajo Rin eran ya conocidas *Floyris de Tréveris, Alejandro de Estrasburgo* y el *Tristán* de Eilhart von Oberge (1170/75). Heinrich von Veldeke, el más importante de los autores épicos precortesanos

[1] Solemos encontrar hoy día el término "cortés", aplicado a esta literatura y cultura medievales. Nosotros utilizamos el adjetivo tradicional "cortesano" porque en alemán queda muy clara la matización semántica entre "höfisch" y "höflich". *[N. del T.]*

(v. ilustración pág. 27), procedente de la zona de bajo francón, escribió alrededor de 1170 su *Eneit*, novela de Eneas, siguiendo el modelo anglo-normando del *Roman d'Eneas*, obra que concluyó en la corte de Hermann von Thüringen (1187/89).

Heinrich von Veldeke

Heinrich von Veldeke nacería en la década de 1140 a 1150 y murió antes del 1210. En su *Eneida* retomó uno de los temas más codiciados en la Edad Media por su carácter formativo, la gran epopeya de Virgilio: la huída de Eneas de Troya, su estancia en la corte de Dido, el viaje a los infiernos, su desembarco en Italia, la lucha por el trono que le había sido profetizado, el matrimonio con Lavinia y la visión histórica de la fundación y posterior esplendor de Roma formaron la piedra angular de la acción que von Veldeke supo narrar de forma sencilla y seca, libre de florituras, y en estilo épico lapidario. No incluye el recurso de la aventura y se atiene a la novela helénica de Troya y a la romana de Eneas, trasladándola al presente. Los héroes clásicos serán caballeros medievales y pasa por alto la antinomia epocal cristianismo-paganismo. Importante es el tratamiento del amor y el antagonismo que concede a Dido y Lavinia: ambas son representantes del amor, don divino; del desdichado, Dido, y del amor feliz, Lavinia. Ésta, como vencedora en tan desigual combate, buscará la seguridad en un orden superior y se convertirá en símbolo de una humanidad autónoma, a cuyo servicio se encuentra el caballero. Con esta concepción del tema, von Veldeke se convertirá en pionero de la nueva epopeya cortesana a la que, con su rima magistral, mostró nuevos rumbos. La *Eneida* de von Veldeke pervivió hasta el siglo XV y de ella se conservan numerosos manuscritos y fragmentos.

Chrétien de Troyes

El maestro y espejo de la novela cortesano-caballeresca de la época de los Staufer fue el autor francés Chrétien de Troyes. Entre 1160 y 1190 llevó a la literatura la mayor parte de los motivos legendarios del rey celta-bretón Arturo, convirtiendo en un cosmos literario unitario a los caballeros *Erec, Yvain, Cligès, Lancelot y Perceval*, protagonistas de las novelas que llevan su nombre. El mundo ideal artúrico rebasaría los límites del Norte de Francia para, a través de las novelas en verso de Chrétien, servir de fuente de inspiración para la literatura europea. La alemana en especial utilizaría tan preciado tesoro en versiones y transformaciones múltiples.

Mundo artúrico

¿Cuál era la estructura de este mundo ideal y modélico artúrico? El epicentro está ocupado por el rey Arturo, encarnación de la alta sociedad caballeresco-cortesana, de cuya corte y de su Tabla Redonda parten todas las decisiones y resoluciones. Los caballeros del rey Arturo no conocen barrera alguna ni nacional ni confesional, y se sienten permanentemente unidos a su rey, a cuya mesa redonda se sientan todos sin distinción de rango entre ellos y el monarca. La sede del rey Arturo es la ciudad francesa de Nantes, y tan pronto como su caballero deja la mesa,

no cuentan ya el espacio ni el tiempo, y comienza la fabulosa "aventiure" (aventura). No se sabe con exactitud en qué situación histórica nace esta literatura. Los caballeros del rey Arturo se sienten exclusivamente obligados a la "aventura" emprendida voluntariamente, y al amor —o "Minne"— y a la conquista de la sublimada señora. El honor caballeresco es la fuerza impulsora ética que en todo momento debe estar sometida a prueba y manifestación. La "aventiure" estará sustentada en el servicio feudal a la dama y el amor, la "Minne", será la recompensa al testimonio del que ha dado muestra el caballero en la "aventiure". Según la concepción de "Minne", en la épica artúrica las barreras estamentales son insalvables: objetivo ético de la "Minne" es el honor caballeresco. Tan pronto como un caballero regresa a la patria y aparece el rey Arturo, reina en la corte ambiente festivo hasta que otro caballero le releva y parte para la "aventura".

Literatura estamental idealizada (1165-1215)

Si en la épica precortesana simultaneaban motivos de la antigüedad clásica con los de la literatura artúrica, en la épica del periodo de los Staufer será el mundo del rey Arturo fuente y arsenal único para una literatura idealizada, lejana de la realidad, de gran talla artística, limitada al estamento caballeresco. La obra épica de Hartmann von Aue, Gottfried von Straßburg y Wolfram von Eschenbach es expresión de estos ideales, pero sorprende por el conocimiento de esa sociedad, su comportamiento y la interpretación que de ella hacen. Nada más falso que pretender ver en esa literatura la deslumbrante ilustración o la plasmación real de un mundo social. Los tres maestros de la épica medieval alemana tienen individualidad propia, afán creativo personal y espíritu experimental e innovador. La capacidad autorial de estos literatos queda demostrada en el acento personal de una obra en la que los convencionalismos son un ataque a las convenciones.

Hartmann von Aue

Testimonios múltiples de este intelectualismo cortesano encontramos en Hartmann von Aue, aun cuando la tendencia predominante en su obra es la ética y religiosidad del perfecto caballero. En *Erek*, escrita entre 1180/85, la acción discurre según el esquema de las "aventuras" prefijado por Chrétien de Troyes: Erek parte para la conquista de la amada, y una vez lograda retorna, orgulloso, a la corte del rey Arturo. Aquí parecen concluir los recursos estéticos de la novela precortesana en verso. Sin embargo, Hartmann, con la continuación del relato, introduce un espacio espiritual de tensiones y decisiones que supone una experiencia ética importante para el pertinente público cortesano. Para Erek y su mujer Enite, el reciente amor constituye un peligro porque no se ha fraguado conscientemente en el momento preciso de la relación entre ambos esposos. Cuando Enite, cierto día, exterioriza su descontento y desilusión ante la inactividad de Erek en la corte, él reconoce el peligro y pone manos a la obra, partiendo nuevamente para poder así restablecer su honor. Enite debe acompañarle, pues no está libre de culpa al no haberle tomado a su servicio y haberle exigido el "arbeit" (=esfuerzo) que reclamaba su amor. Durante la "aventura" Erek sufre una especie de letargo mortal. Enite cree que está realmente muerto y le guarda luto al tiempo que es pretendida apasionadamente por un conde. Al grito de ésta despierta Erek y mata al conde, de

este modo ha cumplido su servicio a la dama al haberle dado ésta la oportunidad. Pero el camino de Erek hacia la perfección de caballero no ha concluido todavía. En un duelo debe aprender a perder con honor, pues no se trata únicamente de luchar y triunfar sin saber el "para qué". A través de la problemática que plantea Hartmann queda claramente de manifiesto el avance que éste supone sobre la épica precortesana, pues allí la "aventiure" no pasa de tal. En la última hazaña de su vida, Erek se encuentra con el Caballero Rojo Mabonagrin, quien ha prometido a su esposa iniciar una nueva "aventiure" una vez derrotado. Erek vence a Mabonagrin y éste considera su derrota como liberación del imperativo de la "Minne", vestigios éstos de la épica precortesana que vemos también en la *Eneida* de Veldeke, concretamente en la figura de Dido. Mabonagrin, al fin y al cabo, podrá ser liberado por Erek, pues éste ya ha recorrido todos los altibajos del honor y la "Minne". Caballero perfecto ya, regresa con Enite a la corte del rey Arturo donde será recibido con grandes muestras de alegría.

Página del *Willehalm* (Guillermo) de Wolfram
(manuscrito de finales del siglo XIII)

Iwein, Armer Heinrich (El pobre Enrique) *y* Gregorius

Como obra directamente opuesta a *Erek* nos presenta Hartmann su *Iwein,* compuesta después de 1200. esta vez no será la desmedida "Minne", sino la desmesurada "aventiure" la que amenaza con acabar con el equilibrio cortesano. Las ansias de "aventura" de Iwein cuestionan su unión amorosa con Laudine, quien se despide de él por un año; pero él se olvidará de retornar. Cuando Lunete, doncella de Laudine, le reprocha y maldice por su pecado, Iwein se desmaya y se vuelve loco comenzando una nueva vida como ermitaño. Pero mediante un ungüento mágico recobra la salud y se propone recuperar el honor perdido y el amor de Laudine. Inicia una serie de aventuras y lucha contra Gawain quien, cual desconocido, se le cruza en el camino. La lucha no se decantará a favor de ninguno de los dos, pero Iwein recupera su honor y es de nuevo admitido entre los caballeros de la mesa redonda del rey Arturo. Impaciente se dirge a casa de Laudine quien le confiesa haber tenido parte de culpa en la pérdida de su honor, quedando el matrimonio restablecido. *Iwein* es la última y más completa de las obras épicas de Hartmann. En el esquematismo epigónico cortesano puede verse que la épica cortesana en verso de los años 20, desde *Erek,* comienza a dar muestras de agotamiento. Si la carga ético-moral constituía en *Erek* el distanciamiento de la épica precortesana como algo nuevo e insólito, el *Iwein* presenta un final anodino que contradice los convencionalismos cortesanos de la época. Laudine no tiene culpa alguna en la pérdida del honor de Iwein. Las relaciones de vasallaje, en la cuestión del amor, regulan la protección de la dama y el servicio del caballero. Laudine es en la versión de Hartmann no la esposa, sino la señora, teniendo por tanto derecho a rescindir el servicio del caballero si éste no regresa a punto para protegerla. Indudablemente, puede verse en esta ruptura estilística de Hartmann un convencionalismo cortesano vacío de contenido y falto de realidad.

Sobre Hartmann von Aue disponemos de muy pocos datos históricos. Su fecha de nacimiento, desconocida, suele situarse entre 1160 y 1165. Fue ministerial pero no se sabe tampoco el nombre de su señor. Lamenta la muerte de éste y presta juramento de cruzado. Probablemente participó en la tercera cruzada (1189/92) y después del regreso de ésta escribiría, hacia 1195, el *Armer Heinrich (El pobre Enrique),* poema épico totalmente diferente de los esquemas artúricos y próximo a la literatura de leyendas. Se trata en esta breve epopeya de un intercambio de papeles entre amor y sacrificio, componiendo la trama el amor entre un caballero, enfermo de muerte, y una doncella campesina, dispuesta a entregar la sangre de su corazón para la curación del caballero.

También más allá de los paradigmas cortesano-caballerescos se encuentra el *Gregorius* de Hartmann, una leyenda de penitentes estrechamente vinculada a las vivencias de las cruzadas y que plantea un tema impensable en la sociedad caballeresca: el dilema Dios-mundo. Tampoco se conoce la fecha de la muerte de Hartmann; con toda seguridad habría que fijarla después de 1210. Aun cuando con Hartmann parece finalizar la literatura épico-cortesana de corte ético-moralizante, fundamentada en la experiencia y la reflexión, y parecen estar agotados todos los recursos artúricos, como hemos dicho anteriormente, sin embargo, con su *Parzifal,* Wolfram von Eschenbach revive las posibilidades literarias de la propia experiencia caballeresca.

Wolfram von Eschenbach

"Schildes ambet ist mîn art" ("mi estilo es la profesión del escudo"), exclama orgulloso Wolfram, con lo que anuncia su ascendencia caballeresca. Probablemente nacería cerca de Ansbach; sin embargo, no poseía hacienda y estaba sometido al servicio de vasallaje. Sus protectores fueron, entre otros, el conde de Wertheim, el de Dürne en Wildenberg del Odenwald y el conde del Palatinado, Hermann von Thüringen, quien además de a von Veldeke, según hemos indicado, protegería también a Walther von der Vogelweide.

Wolfram von Eschenbach es del gran trío de poetas épicos de la literatura de los Staufer el de más carácter. Wolfram no está conforme con el arquetipo del caballero cortesano, rechaza su formación a manos de clérigos y, según alusiones en la lírica de Reinmar, rehúsa el servicio a la dama. Mientras que Hartmann von Aue en todas sus obras hace referencia a sus conocimientos literarios y del latín, Wolfram ironiza, burlón, sobre sí mismo: "yo huía de las letras"; o en otro pasaje dice que él no "poseía artes"; se refería a que no había aprendido las siete artes con ningún clérigo. No quiere con ello presumir de inculto sino que está liberado de la carga del estudio de los latines, declarándose de este modo caballero laico independiente.

El *Parzifal* de Wolfram fue una de las obras más leídas en la Edad Media y de ella se conservan más de 75 manuscritos y fragmentos, claro exponente de su enorme difusión, si pensamos que del *Iwein* de Hartmann no poseemos ni una leve muestra fragmentaria. También Wolfram acude a las fuentes de Chrétien de Troyes, cuyo *Perceval,* comenzado en 1185, quedó inconcluso. Sin embargo, la acción paralela entre Gawan y Parsifal la encontramos en Chrétien. Wolfram menciona otra fuente, la de un tal Kyot, pero probablemente se trata de una artimaña del autor para ocultar una misteriosa paternidad.

El desarrollo del *Parzifal* es relativamente claro: Parsifal, un muchacho cualquiera, llegará a ser caballero del rey Arturo y finalmente rey del Santo Grial, una carrera de por sí predestinada, pero de la que él —siguiendo el esquema de la tragedia griega— no tiene noticia alguna. En el *Parzifal* confluyen, claramente perceptibles, dos elementos constituyentes: la leyenda del rey Arturo y la del Santo Grial, mientras que Parsifal y Gawan participan en común del círculo artúrico, la acción de la saga del Santa Grial está reservada exclusivamente para Parsifal. En la nueva experiencia religiosa que vivirá Parsifal en la aventura del Santo Grial, Wolfram va más allá de los límites de Hartmann.

"Curriculum" *de Parsifal*

Parsifal será educado por su madre que mora en la soledad del bosque después de haber perdido a su marido en una batalla. Intenta desde el principio alejar a su hijo del mundo caballeresco para evitar que corra la suerte de su padre. Sin embargo, en el corazón del muchacho nace la curiosidad por ese género de vida al ver pasar un tropel de caballeros, con quienes marcha a conocer el mundo. Ni la vestimenta de loco que le confecciona su madre para ver si su aspecto irrisorio logra disuadirlo, es freno para su propósito. La primera etapa del viaje al Santo Grial la realiza como un caballero artúrico más, pero sin ser consciente de ello, y de este

modo se ve envuelto en su primer error. Como no conocía el significado de los símbolos del amor se hace con el anillo y el brazalete de Jesute, esposa del duque Orilo, quien al enterarse repudia a su esposa y se lanza a la búsqueda del intruso. Parsifal encuentra a Sigune quien llora la muerte de su amado a manos de Orilo y quien delata a Parsifal el nombre del traidor. A las puertas de Nantes ha levantado su campamento Ither, el caballero rojo. Éste envía a Parsifal con un mensaje al rey Arturo, desafiándolo en la ciudad. La bella y bizarra aparición de Parsifal siembra el revuelo en la corte. Parsifal suplica se le permita luchar contra el caballero rojo; siéndole concedido su deseo y dándole muerte con la tornadera de un campesino, se ciñe a continuación su armadura. La primera prueba de valentía está consu-



Wolfram von Eschenbach (ca. 1170-1220)



Gottfried de Estrasburgo (segunda mitad del siglo XII - comienzos del siglo XIII)

mada. El héroe no retorna a la corte del rey Arturo y continúa cabalgando, llevando bajo su armadura la vestimenta de loco. Con Gurnemanz aprende Parsifal todos los deberes y derechos del caballero, sobre todo el autodominio y la mesura. Gurnemanz le aconseja no dejarse dominar por la curiosidad: "ih sult niht vil gefrâgen" ("no debe preguntar mucho"). Como perfecto caballero llega Parsifal a los dominios de la dama Condwiramurs, cuando estaba siendo sitiada su ciudad, acabando por convertirla en su "herrin" ("señora"). Con ello ha llegado a la meta del caballero artúrico, pero Parsifal se siente todavía insatisfecho y abandona a Condwiramurs. En su nuevo caminar llega al palacio del Grial, un arcano más allá del supuesto mundo real del rey Arturo. Allí encontrará el Santo Grial y participará en el banquete, sin preguntar por la causa de la tristeza de la corte, recordando el consejo de Gurnemanz. A la mañana siguiente Parsifal se encuentra con el palacio vacío. Por primera vez el perfecto caballero ha traspasado las fronteras de este mundo y se siente fracasado.

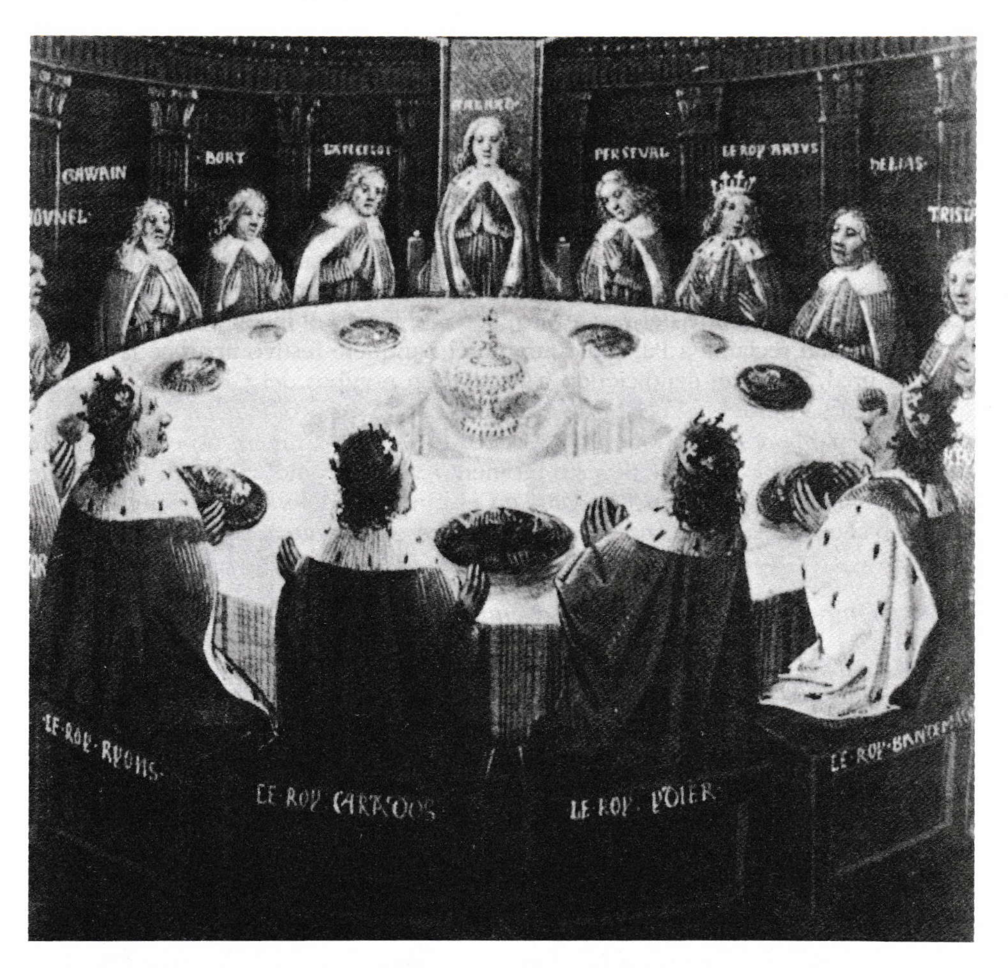
Wolfram señala así el peligro de la rigidez formal del espíritu cortesano-caballeresco y sitúa a su público ante una experiencia religiosa indeterminada, irreconciliable con el esquema convencional de honor y amor. Wolfram testimonia su intencionalidad autodidacta en el proceso y camino de formación que hace transitar a su héroe. Parsifal retorna finalmente a la corte. De nuevo se encuentra con Sigune quien le revela que su madre Herzeloyde es la hermana de Amfortas, el rey del Grial, enfermo de muerte. También se encuentra a Jesute, por él humillada inconscientemente; se bate y derrota en duelo a Orilo y restablece de nuevo el matrimonio de ambos. Parsifal regresa al fin, como perfecto caballero y miembro de la Tabla Redonda a la corte del rey Arturo. Pero de nuevo el incomprensible mundo del Santo Grial reclama a Parsifal. Durante el banquete festivo aparece la mensajera del grial, Cundrie, maldiciendo a Parsifal en nombre del Grial y anunciando que Parsifal ha perdido el honor de caballero del rey Arturo. Parsifal abandona inmediatamente la corte; aunque imbuido por el espíritu artúrico, no es consciente de su culpabilidad. A partir de este momento vagará como caballero impío que fundamentará sus relaciones con Dios en el principio del vasallaje. Su caballo le conduce al territorio de Trefrizent, a quien se presenta como arrepentido pecador.

Superación religiosa de la novela de aventuras

Parsifal da de este modo el paso decisivo hacia una existencia vinculada a Dios y desligada y externa al mundo artúrico, una realidad doblemente perceptible en forma de soledad, nostalgia del Santo Grial y de Condwiramurs. En el ámbito de la Tabla Redonda, la soledad y la nostalgia solamente tienen cabida en el reino de la "aventiure", estando desterradas de los festejos cortesanos. Nuevamente aparece la mensajera del Grial anunciando el cese de la maldición sobre Parsifal y su nombramiento como rey del Grial. En su nuevo viaje hacia el lugar del grial, Parsifal elige al pagano Feirefiz como acompañante y lanza al rey Anfortas la pregunta tanto tiempo por él esperada: "oeheim, waz wirret dir?" ("Tío, ¿qué te perturba?"). Anfortas recobra la salud y Parsifal se convierte en el rey del grial. La inclusión de Feirefiz en la novela no es casual. Él simboliza la nueva caballería, vinculada a Dios y la que incluye a paganos y cristianos —imperiosa necesidad en el imperio de los Staufer en el que se oye ya con insistencia cotidiana la pregunta "Gott oder Welt" ("Dios o el mundo"), "Gott oder Teufel" ("Dios o el diablo"). La respuesta de Wolfram —Parsifal se decide por Dios, reconoce su pecado y siente la gracia divina en las palabras sacerdotales de Trefirenz— será un importante e ideal eslabón en la sociedad caballeresca de las cruzadas hacia una nueva concepción de las prácticas religiosas. Esta alianza no va más allá de lo puramente ideal, pues de sobra es sabido que la política papal de las cruzadas tenía, entre otros, el fin de debilitar el poder imperial y la influencia de los caballeros.

Tristán e Isolda

Mientras que Wolfram von Eschenbach escribió otras obras, el *Willehalm (Guillermo,* ca. 1215) inconclusa, y el *Titurel* (ca. 1215), Gottfried von Straßburg escribió una sola: *Tristán e Isolda.* El tema ya había sido tratado en la época precortesana, en el ya mencionado Tristrant de Eilhart von Oberge. Gottfried, sin embargo, menciona como fuente la versión de Thomas von Britanje, tan importante por su valor histórico como la de Chrétien de Troyes.



La Tabla Redonda del rey Arturo y la aparición del Santo Grial
(miniatura francesa del siglo XV)

Gottfried comenzó a escribir su *Tristán e Isolda* hacia 1210 sin lograr concluirlo. Encontró, sin embargo, continuadores en Ulrich von Türheim (ca. 1230) y en Heinrich von Freiberg (ca. 1290). Gottfried von Straßburg no pertenecía ni al estado caballeresco ni al de los ministeriales sino que descendía de una familia patricia de la próspera y animada ciudad que le dio su nombre, famosa ya entonces por ser centro de las intensas relaciones comerciales entre Francia y Alemania. A Gottfried suele calificársele de "meister" ("maestro") y do de "her" ("señor"). Poseía una buena formación y una gran cultura, disponía de amplios y profundos conocimientos de historia y literatura antiguas y de teología, y conocía perfectamente la cultura cortesana francesa, más desarrollada y avanzada siempre que la alemana. Conocidas fueron sus discordias con Wolfram von Eschenbach, a quien nunca nombra, pero a quien hace claramente alusión. Acusa a Wolfram de haber procedido descuidadamente con las fuentes de su Parsifal y no cala por tanto en el mérito y la originalidad que supone la confrontación del mundo artúrico con el del Santo Grial.

Tristán e Isolda no es tampoco una auténtica y original aportación en el sentido de Wolfram o Hartmann; su mérito radica en la laboriosa refundición, en el es-

merado comentario y en la concentración de los distintos motivos. Para Gottfried von Straßburg, el erudito urbano Tomás de Bretaña es una autoridad inquebrantable, mientras que von Eschenbach —como caballero laico que es y con su ficticio Kyot— es motivo de burla e ironía. Gottfried se atiene fielmente al esquema estructural del modelo sin introducir grandes transformaciones ni concepción nueva alguna de éste, lo mismo que había hecho Eilhart. A la descripción de la juventud de Tristán y al primer viaje de éste a Irlanda sigue el segundo, a continuación el filtro amatorio y sus consecuentes implicaciones, finalmente el destierro de Tristán y sus desesperados intentos por volver a la corte del rey Marke. No se puede pasar por alto la aportación personal de Gottfried: los aspectos formales de la rima consonante, la artística correspondencia entre palabra y concepto, la antroponimia en primer plano, etc. Él es el más retórico, culto y meticuloso de los narradores épicos medievales alemanes. Así nos presenta a Tristán e Isolda:

ein senedaere und ein senedaerin, ein man, ein wîp - ein wîp, ein man, Tristan Isolt - Isolt Tristan	Un enamorado y una enamorada, un hombre, una mujer-una mujer, un hombre, Tristán e Isolda - Isolda e Tristán

En estos sencillos y escasos versos puede verse el arte poético de Gottfried, quien, a través del verso y de la consonancia etimológica, intenta simbolizar la magia insoluble del filtro amoroso y la musicalidad de la magia que convierte a Tristán e Isolda en un solo ser:

Tristan und Isot, ir und ich, wir zwei sîn iemer beide ein dinc ân underscheide.	Tristán e Isolda, él y yo seremos ambos siempre, los dos, una sola cosa sin distinción.

En esta unidad, en este ser uno indiferenciado, se rompen todos los esquemas amorosos del mundo cortesano-caballeresco, y el gran mérito de Gottfried radica en que ha mantenido la esencia legendaria de la narración —el inevitable efecto del filtro— lo mismo que Wolfram supo hacerlo con la fuerza atractiva del Grial.

Tristán herido en su lucha contra Morolt

La acción de Tristán alcanza su primer punto álgido en el duelo con Morolt quien pretende que el rey Marke, tío de Tristán, sea tributario suyo. Tristán vence a Morolt, pero resulta herido del lance y solamente puede ser curado por Isolda, hermana de Morolt y reina de Irlanda. Disfrazado emprende Tristán el viaje a Irlanda, es curado, y durante su estancia en la corte conoce a la hija de la reina, que también se llama Isolda. Al regresar a la corte del rey Marke, Tristán confiesa su amor por Isolda y en nombre del rey Marco solicita la mano de ésta. Después del desembarco secreto sostiene una lucha furibunda con el dragón y una vez vencido y muerto éste, Tristán cae desmayado. Unos cortesanos lo encuentran y lo reconocen en el baño por la cicatriz. Al fin consigue apaciguar a la reina furibunda, instigada por Morolt, y le da a conocer el deseo de casarse con su hija. Después del consentimiento se lleva a Isolda, la joven novia, a la corte del rey Marke, y en la travesía, por descuido, toman ambos el filtro amatorio que la reina Isolda tenía previsto para su noche de bodas con Marco.

El filtro amatorio mágico

Una pasión amorosa irresistible embarga a Tristán e Isolda, incapaces de refrenarla durante la travesía. Las nupcias de Isolda y Marco tienen lugar y en la noche de bodas, a Marco le sustituyen la novia por la casta Brangene. El amor insaciable entre Tristán e Isolda, su juego y el engaño a Marco concluyen con el destierro de los amantes, quienes vagan por el bosque donde vivirán horas felices en la gruta del amor. Cuando regresan a la corte, Marco olvida lo ocurrido pero tiene que reconocer la íntima armonía fatídica de los amantes y le prohíbe a Tristán la permanencia en la corte. En el regreso se encuentra éste con Isolda Weisshand y la identidad del nombre le conduce a una presumible nueva felicidad. Aquí concluye la versión de Gottfried. Otras fuentes, sin embargo, continúan el viaje de Tristán, casándolo con Isolda Weisshand, pero no puede renunciar a la búsqueda de la verdadera Isolda para poder disfrutar de su amor. Un día Tristán es herido de gravedad y se requiere la presencia de Isolda, la única capaz de curarle, pero Tristán muere antes de su llegada. Al enterarse Isolda, sigue a Tristán, quitándose la vida.

Nuevo concepto de "Minne" (amor)

Del desarrollo de la acción y de la resultante valoración de la novela podrá colegirse el nuevo e inusitado trato que da el autor al amor. Éste va orientado sustancialmente a la consumación corporal y espiritual. El hecho de que el amor —"Minne"— incluya la unión corporal de los amantes está en contradicción con la idea, cortesano-caballeresca, en la que el distanciamiento de la mujer era una de sus características. Los elementos básicos de la "aventiure" (la lucha con Morolt y con el dragón) no están en el mismo plano que el ideal caballeresco del honor y la recompensa amorosa por parte de la dama. Las regulares ida y venida y despedida de la amada —como era habitual en la literatura artúrica— son impensables entre Tristán e Isolda. En realidad, el tratamiento del amor en *Tristán,* al darse la aproximación del momento único en la misma unión corporal y espiritual, no dista mucho de la concepción del amor en la lírica amorosa temprana; sin embargo, aquí las relaciones entre Tristán e Isolda no tienen carácter social, más bien son absolutamente opuestas. Es una fuerza mágica similar a la que registramos en la primera lírica precortesana. Este es el nuevo mensaje —a la par negativo— que Gottfried von Straßburg quiere transmitir a su público. Y nada más testimonial que el tratamiento que da a la figura del rey Marke. Éste sabe que solamente podrá poseer el cuerpo ("ze lîbe") pero no el espíritu ("z'êren") de Isolda y se muestra comprensivo. Él, como representante cortés que es del convencionalismo de "Minne", sabe que no tiene sitio en el orden mágico-religioso en el que nace este amor y para el que ha sido creado: él solamente sirve de intruso y destructor de la paz, o llega demasiado tarde como ocurrió en el caso de la muerte de los dos amantes. Que la muerte continúa siendo parte sustancial del concepto de amor, es una afrenta más contra la concepción cortesana que gira en torno al polo de lo alegre y lo festivo. Por esta razón, Gottfried no se dirige, en el prólogo de su *Tristán,* al público cortesano, de quien no espera comprensión, sino a un lectorado o a una comunidad anónima, estamentalmente indefinida e ilocalizable, la comunidad del "edlen Herzen" ("corazón noble") en donde riman perfectamente vida y muerte, amor y dolor.

ÉPICA HEROICA DEL TIEMPO DE LAS MIGRACIONES: "EL CANTAR DE LOS NIBELUNGOS"

Si la novela precortesana en verso tiene el Bajo Rin y a Turingia por patria y la epopeya cortesana hay que situarla en el Alto Rin, encontramos, sin embargo, por el territorio austro-bávaro una literatura que entronca con los antiguos cantares heroico-germánicos de la época de las migraciones de estos pueblos. Su forma tradicional era la de la canción oral, siendo sustituida la antigua rima aliterada por la más moderna rima final. Registramos una tradición escrita de literatura épica hasta después de 1200. *El cantar de los Nibelungos (Das Nibelungenlied)* es la única epopeya heroica que conservamos de la época literaria de los Staufer. Son más de treinta los manuscritos de que disponemos, lo que, por sí solo, testimonia el éxito del Cantar entre los siglos XIII y XVI. Wolfram von Eschenbach conocía bien la versión austro-bávara, pero no hace alusión alguna al autor, quien a su vez conocía el *Iwein* de Hartmann von Aue. Por la dedicatoria que el autor hace al obispo de Passau, Wolfger von Ellenbrechtskirchen, cuyo episcopado se extiende de 1194 a 1204, puede colegirse que el *Cantar de los Nibelungos* fue escrito entre 1200 y 1210. Mientras que los cantares de gesta de los franceses pierden muy pronto el carácter originario y van transformándose en novela cortesana o de aventuras (por ejemplo, *La Canción de Rolando* o *Willehalm),* la poesía heroica en suelo alemán mantiene, durante bastante tiempo, el carácter de épica tribal y caballeresca e incluso de poema laudatorio. Es de subrayar el trasfondo histórico si tenemos en consideración algunas de las hazañas y héroes que aparecen en el Cantar, realidad que no se da en la épica francesa fundamentada en el mundo ideal artúrico. Por esta razón, la poesía heroica alemana es un compendio de costumbres y tradiciones, luchas y victorias, gestos y motivos heroicos y tribales: elementos consustanciales del *Cantar de los Nibelungos.* Existe también una diferencia fundamental: mientras la épica francesa, siguiendo la tradición, utiliza la forma pareada como elemento conjuntivo del discurso épico, la alemana continúa con la estructura estrófica, reminiscencia de su carácter melódico-recitativo. Cada verso de arte mayor está dividido en dos hemistiquios, el primero de cuatro acentos y el segundo de tres; únicamente el segundo hemistiquio del cuarto verso consta de cuatro acentos. Sirva de ejemplo la estrofa 2ª del canto I, 1ª parte:

Estrofa del "Cantar de los Nibelungos"

Es wuohs in Burgonden ein viel edel magedîn
daz in allen landen niht schoeners mohte sîn
Kriemhilt geheizen wart eine schoene wip
darumbe muosen degene vil verliesen den lip.

(Vivía en Borgoña una doncella muy noble, tanto
que en toda la tierra nada más bello podía hallarse.
Se llamaba Krimilda y era una hermosa mujer.
Por ella muchos héroes tuvieron que perder la vida.)[1]

El autor desconocido del Cantar pudo haber nacido entre Passau y Viena, comarca donde florecía una importante literatura al amparo de numerosos mecenas

[1] Traducción de Emilio Lorenzo.

como el obispo de Passau y la corte de los Babenberger en Viena. De ahí la impronta cortesano-caballeresca y el lenguaje tan atrayente para el público de la corte. Además de la peculiaridad del tema, de trasfondo pagano-germánico, hay que resaltar la claridad, libre de adornos, de su estructura estrófica, lo que le confiere un alto grado de exotismo. La conjunción de antiguo y moderno es una más de las características de *Los Nibelungos*. No se trata de una pieza de composición única: el cantar está integrado fundamentalmente por dos sagas —la de Siegfried (Sigfrido) y su muerte y la caída de los burgundos en la corte de Etzel (Atila). La figura de Kriemhild (Krimilda) sirve de nexo entre ambas, aunque su papel no sea rectilíneo: en la 1ª parte se nos presenta como una doncella y novia amable, mientras que en la 2ª parte aparece como la encarnación de la venganza. Esta disparidad se conserva a lo largo de la obra. y lo mismo se puede decir de los héroes.

Lo heroico

Mientras que Hagen, personificación del héroe, muere sin exhalar una queja, demostrando así su sumisión al destino, Rüdiger, símbolo como Dietrich von Bern de la humanidad caballeresca, presiente la tragedia de la muerte, conflicto desconocido en la epopeya heroica. Tanto Rüdiger como Dietrich son "ingredientes" de tiempos más recientes, productos de la capacidad figurativa del poeta cortesano. Sobre todo hay que resaltar la personalidad de Dietrich, quien con su espíritu sublime de caballero va demorando el ritmo de la tragedia. Mas Dietrich no es, sin embargo, un caballero artúrico porque posee también la intuición trágica del poder del destino y deja discurrir los acontecimientos hasta el final. En contraste marcado, se nos presenta Hagen, figura autóctona de los tiempos heroicos, confesando impávido y sarcástico el asesinato de Siegfried. En oposición a él aparece la vengativa Kriemhild actuando siempre fiel a los sentimientos tribales del honor y la integridad. El que estos dos personajes, Hagen y Kriemhild, antagonistas de la obra, se muevan sobre un mismo plano era algo insólito para el público cortesano. En la épica artúrica el héroe es presentado como un individuo íntegro, siendo minusvalorado, de antemano, lo malo y lo negativo. Otro rasgo genuino presenta la épica germánica: mientras que la novela artúrica perdura como novela de episodios o novela concatenada, consistente en una sucesión de "aventiuren", en el *Cantar de los Nibelungos* se extiende cual hilo rojo a lo largo de la epopeya la certeza del final fatalista. El poeta, bien es verdad, conoce todos los registros y recursos del mundo cortesano, fiestas, suntuosidades, alegrías, pero estos momentos se interrumpen. Quedan, eso sí, ensombrecidos por el presentimiento del final trágico. Un último rasgo, también fundamental, debemos anotar: los protagonistas nunca aparecen como tipos sino como individualidades. Tampoco los hechos se repiten en la canción heroica, ni suponen un modelo como es el caso en la épica artúrica o como se deja ver en Hartmann si comparamos el *Erec* con el *Iwein*. Sólo de este modo tan singular hay que leer el *Cantar de los Nibelungos*, donde en realidad llama la atención que, al contrario de lo que ocurre en otras literaturas nacionales, éste no haya tenido repercusión ni estilística ni literaria.

Sátira estamental postcortesana

Wernher der Gärtner procede de la zona lingüística austro-bávara y no constan datos respecto de su ascendencia social. Entre 1250 y 1280 escribió una epopeya en verso *Meier Helmbrecht (El campesino Helmbrecht)*, una sátira contra el ordenamiento jerárquico de clases, realidad ya criticada por Walther en su poesía gnómica. Wernher parte de la parábola del hijo pródigo, pero introduce una variante sustancial: el hijo perdido no recibe, a su regreso, el favor del padre sino que es rechazado, como testimonio del orden divino y la justicia terrena. El hijo —y también la hija como figura secundaria— han pecado contra el cuarto mandamiento. Meister Helmbrecht, de origen campesino, desprecia a su padre y persigue un ascenso social; saltándose las barreras estamentales, pretende llegar a ser caballero. Esta inseguridad estamental es la aparición de un proceso histórico que hace tambalear a la Edad Media. Meister Helmbrecht adorna su cabeza con una preciosa toca, símbolo del estado caballeresco. Con esta indumentaria se lanza a la aventura como salteador de caminos y caballero bandido, regresando despúes de un año a la casa paterna como rico y advenedizo fanfarrón. Es recibido con muestras de alegría hasta que empieza a exteriorizar, altivo, su desprecio al estamento campesino, dándoselas de perfecto caballero. Después de algunas semanas abandona de nuevo el hogar, llevándose consigo a su hermana Gotelint a la que casará con uno de sus compinches.

La ilegítima ambición de ascenso social de Meister Helmbrecht se pone de manifiesto, además de en la transgresión de las normas del vestir (la toca), en la fastuosa celebración del banquete nupcial con escanciador, trinchante, camarero mayor, etc., copia todo ello de las nobles costumbres caballerescas. Cuando la orgía está en su apogeo, es decubierto el botín de los ladrones y aparece el juez con los alguaciles. Los compañeros de Meister Helmbrecht serán condenados y colgados y él mutilado de ojos, pies y manos, con lo que se cumplirá la justicia terrena. A duras penas llega arrastrándose hasta la casa de su padre quien le maldice con las siguientes palabras: “dein Amt ist der Pflug” (“tu profesión es el arado”). Meier Helmbrecht vaga errante hasta que encuentra acogida en casa de un campesino a quien había expoliado antes. En vez de pan y vino, Meier Helmbrecht recibirá la soga y acabará, como sus amigos, en la horca. El gorro, símbolo de identidad en otro tiempo, de su nuevo estado, yace pisoteado y desgarrado en el polvo. El *Meier Helmbrecht* de Wernher es uno de los pocos ejemplos, pero tal vez el más expresivo, del nuevo sesgo político-social de la épica medieval en su intento de acercarse a la realidad y apartarse de la orientación cortesana predominante.

El “Minnesang” o lírica amorosa trovadoresca

El “Minnesang” (canto de amor)[1] pertenece, al igual que la epopeya cortesana, a la época literaria de los Staufer. A diferencia de aquélla, los “Minnesänger” ejecutaban su obra individualmente, sirviéndose en el canto de un instrumento musical —el laúd, el arpa, la flauta, el rabel, la dulzaina— y desempeñaban un papel im-

---

[1] Utilizaremos sin traducir el término alemán por ser la mejor expresión y símbolo de un arte y una cultura. Lo mismo haremos con “Minnesänger”, los autores, compositores e intérpretes del “Minnesang”.

portante en las fiestas cortesanas. No era raro verlos en juegos literarios, forma sublime de los torneos caballerescos. Los "Minnesänger" provenían de todos los estamentos sociales. Eran reyes, como Guillermo IX de Aquitania, Enrique VI, Federico II y Alfonso el Sabio, y condes; si bien es verdad que entre los caballeros existían categorías muy acusadas, entre los trovadores y juglares encontramos también caballeros de sangre y dinero, pobres ministeriales de los más bajos niveles e incluso súbditos o criados, de rango similar todos ellos cuando del arte se trataba.

Heinrich Frauenlob dirigiendo una orquesta de la corte

El "Minnesang" tiene su lugar favorito en las fiestas cortesanas y se trata básicamente de un arte de sociedad, en el que se requería no sólo la presencia de los caballeros, sino también de las damas. Con frecuencia se habla del carácter paradójico que encierra la misión de este artista, que conscientemente interpreta y dedica sus canciones a una de las damas presentes, a la que no podrá conquistar. Lo que él dice no será jamás algo vivencial, lo que demuestra el aspecto introvertido de su dicción y la inevitable resignación promovida por los convencionalismos sociales. Puesto que la "Minne" excluye el encuentro carnal, ésta debe ser considerada como fuerza ética y formativa que es.

La forma clásica de la "Minnelied" es la estrofa denominada *Stollen*[1], estrofa tripartita, cuya estructura básica está formada por los dos primeros versos, de forma y medidas similares, idénticos a los dos siguientes, con los que integran las dos "Stollen", o "Aufgesang" (entrada), a los que sigue el "Abgesang" (salida), numérica y formalmente diferentes. A esto habría que añadir la melodía en que debían ser interpretados los versos. Son escasas las melodías de que disponemos y las existentes —en su mayoría de la última época y principalmente de Neidhart, el poeta cantor que gozará de mayor difusión— son parcas en datos musicales.

Desarrollo del "Minnesang"

En la historia de la lírica amorosa podemos distinguir varias etapas perfectamente definidas. Entre 1150 y 1170 podemos constatar un grupo de poetas de la región del Danubio sin posibles contactos con la lírica de los trovadores del sur de Francia, entre los que cabe destacar los nombres de Meinloh von Sevelingen, Burggraf von Regensburg, Kürnberg, Dietmar von Aist y Burggraf von Rietenburg. Entre 1170 y 1190 encontramos otro grupo en el Medio y Alto Rin que manifiesta contactos evidentes con la tradición provenzal y que rápidamente conseguirá personali-

---

[1] Según la originaria etimología podríamos traducirla por "pilar o apoyo", porque las dos primeras "Stollen" constituyen el pilar sobre el que se sustenta la segunda "Stollen", o "salida". *[N. del T.]*

dad propia. Los integrantes más representativos de este grupo son: Rudolf von Fenis, Enrique VI, Bernger von Horheim, Heinrich von Rugge, Bligger von Steinach, Heinrich von Veldeke, Friedrich von Hausen, Albrecht von Johansdorf, Hartmann von Aue, Heinrich von Morungen y el clásico Reinmar. Todos ellos encarnan el denominado "hoher Minnesang" (alto "Minnesang o "Minnesang clásico").

Walther von der Vogelweide es, sin embargo, la figura máxima, virtuoso y superador a la par de esta tendencia, con la nueva línea realista, la de la "niedere Minne" ("Minne" bajo o realista), en especial con sus últimas canciones y en su poesía gnómica ("Spruchdichtung"), donde, más a las claras, exterioriza su espíritu vitalista, universal y crítico. La crisis del "Minnesang" empieza a ser realizada en las *Sommer- und Winterlieder (Canciones de verano e invierno)* de Neidhart, en las que rompe con los convencionalismos epocales y se gana el aplauso del aburrido público con nuevo estilo y nuevos tonos.

Finalmente se puede hablar de un grupo posterior en la corte de Enrique VII (1220-35) con Burkhart von Hohenfels y Gottfried von Neufen, en quienes puede verse realizada la transición de la "Hohe Minne" a la canción de la alta Edad Media.

Al margen de esta literatura cortesano-caballeresca van desarrollándose nuevas formas de la lírica religiosa, la lírica en loor de Santa María y la pastoral amorosa donde aparece el tema del encuentro del caballero con la muchacha sencilla del campo. El "Minnesang" ha perdido su importante papel social a finales del siglo XIII y con Hadloub se opera el cambio al "Meistersang"[1]. Ahora tendrán la palabra los coleccionistas.

Manuscritos de lujo

Existe una serie importante de magníficos manuscritos, compuestos por mandato de familias nobles, donde se recopilaban las canciones amorosas del pasado medievo. Los tres más valiosos son: *El Pequeño Cancionero de Heidelberg,* llevado a cabo en Estrasburgo a finales del XIII, el de *Weingarten,* localizable en Constanza, nacido en torno al año 1300, por encargo, probablemente del obispo Heinrich von Klingenberg y que contiene también miniaturas de los poetas, y el *Gran Cancionero de Heidelberg,* datado en Zurich entre el año 1300 y el 1330 y conocido por el *Manessische Handschrift.* En él poseemos uno de los manuscritos más valiosos y hermosos, ordenado jerárquicamente comenzando con el emperador Enrique. Abarca desde Kürnberg hasta Frauenlob y Hadloub y atesora 137 miniaturas de poetas-cantores y 140 textos. Su origen y realización son debidos a la familia Manesse de Zurich, poseedora de una ingente biblioteca con una rica colección de canciones.

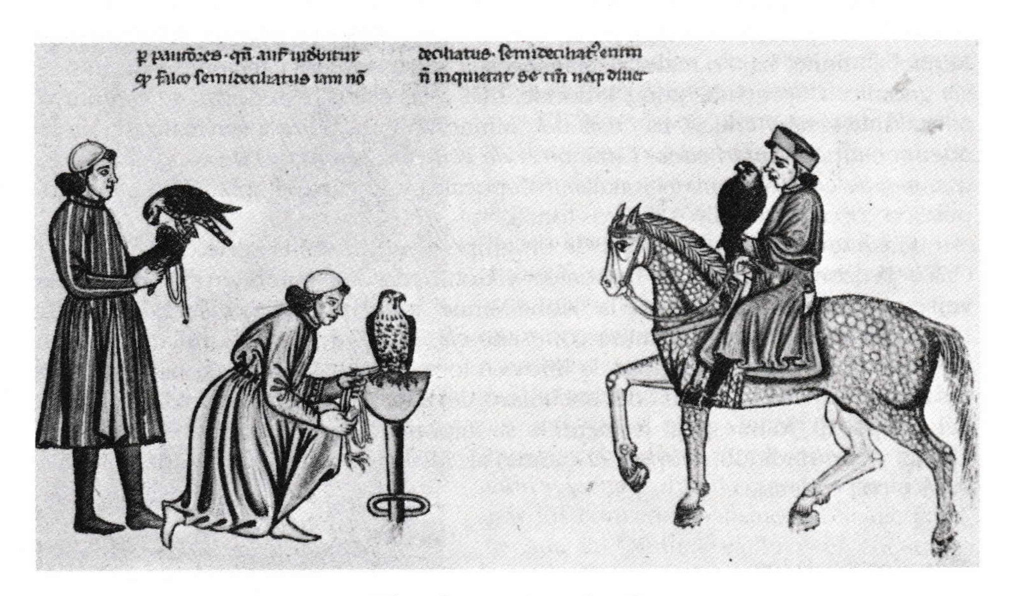
Origen del "Minnesang"

A pesar de los esfuerzos de algunos investigadores, como es el caso de Erich Köhler y Norbert Elias, aún está por resolver la cuestión de la génesis del "Minnesang", a pesar de la tendencia a buscarla en el área bávara-austríaca. La lírica amorosa temprana queda todavía por coleccionar. Los ejemplos que pudieran arrojar algo de luz (las Volkslied, Kirchenlied, Liebesdichtung, Vagantenlyrik [canción po-

---

[1] La obra de los "maestros cantores" ("Meistersänger") continuadores profesionales del "Minnesang", arte que aprendían en escuelas de música ("Singschulen"). *[N. del T.]*

pular, canción litúrgica, canción amorosa y lírica profana o de los goliardos], etc.) han desaparecido por completo. La lírica que nos llega en torno al año 1200 es exclusivamente "Minnelyrik". Sobre el camino recorrido sabemos que, partiendo del sur de Francia, la lírica de los trovadores llegaría al norte del imperio y penetraría desde allí hasta el Alto Rin.



Libro de cetrería medieval

Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr dô ich in gezamete als ich in wolte hân, und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant, er huop sich ûf vil hôhe und fluog in anderiu lant.	A lo largo de un año adiestréme un halcón y cuando lo hube domado tal como quería yo y había recubierto de oro sus plumas, levantó el vuelo muy alto y a otras tierras voló.

El arte cortesano

Con estos versos comienza uno de los poemas más conocidos del temprano "Minnesang". Se trata de la *Canción del halcón* de Kürnberg, caballero austríaco, que escribió estos versos entre 1160 y 1170. Todo en ellos es ya cortesano; antes de hacer su aparición la canción trovadoresca, la canción amorosa austro-bávara está ya capacitada para brindarnos estas sublimes muestras de culto a la dama en los círculos cortesanos. La cetrería era privilegio de los caballeros, y el celo con que era adornado el halcón es expresión de la nostalgia por la amada lejana.

Otro poeta de esa misma región, Dietmar von Aist, parece brindar la respuesta precisa a Kürnberg, cuando en 1150 escribe los siguientes versos:

Es stuont ein frouwe alleine und warte uber heide und warte ir liebes, so gesach si valken fliegen.	Sola estaba una dama en el brezal[1] oteando a su amado esperando. Cruzar vio un halcón:

[1] "Heide": campiña típica del norte de Alemania, región de Lüneburg. *[N. del T.]*

"sô wol dir, valke, daz du bist!
du fliugest, swar dir liep ist.
du erkiusest dir in dem walde
einen boum, der dir gevalle."
alsô han ouch ich getân:
ich erkôs mir selbe einen man,
den erwelton mîniu ougen.
daz nîdent schoene frouwen.

"Feliz, halcón, tú eres
volando adonde tú quieres,
y en el bosque eliges
el árbol que más te dice".
Yo también he hecho lo mismo:
héme un hombre elegido,
mis ojos lo escogieron,
envidia de bellas damas.

"Minnesang" temprano

Nuevamente encontramos al halcón como metáfora de la nostalgia. Ya aparece en este primer estadio del "Minnesang" el simbolismo de la soledad y la nostalgia, con la diferencia especial, frente al próximo "Hoher Minnesang", de que aquí la nostalgia puede ser acallada. En el "Minnesang" no encontramos una poesía vivencial; se trata de un acto de veneración o queja por la ausencia. En el "Minnesang" clásico, solamente toma la palabra el hombre, el papel de la mujer —como en el ejemplo de Dietmar— es imprevisto porque de lo contrario perdería su carácter de ideal abstracto.Ella no debe ni puede mostrar sus sentimientos, pues no está tampoco presente. El "Minnesang" temprano presenta una concepción más realista del amor. Lo podemos ver en Kürnberg:

Wîp unde vederspil diu werdent lîhte zam:
swer sî rehte lucket sô suochent sî den man.
als warb ein schoene ritter um einen frouwen guot.
als ich dar an gedenke, sô stêt wol hôhe mîn muot.

Mujeres y aves se educan fácilmente:
muéstrales el señuelo justo —buscan en-
[tonces al hombre.
Así conquistó un lindo caballero a su noble
[dama.
Cuando en ello pienso, mi alma se agranda.

El caballero galanteador puede así ver satisfechos sus sueños, pues ve la misma disposición amorosa en la mujer.

"Minnesang" clásico

Los tres poetas más representativos de la "Hohe Minne", o "Minne" clásico, son Friedrich von Hausen, Heinrich von Morungen y Reinmar. Friedrich von Hausen se mueve en círculos próximos al emperador Federico. Procede de la región central del Rin y muere durante la 3ª cruzada, el 6 de mayo de 1190, poco antes que Barbarroja, a consecuencias de la caída de un caballo. Sus poemas expresan la queja por la frialdad de la dama por él cantada y la desesperación ante la inevitable inaccesibilidad. Concluye al fin, culpando a "die Minne" (el amor) como el responsable de su pena:

Wâfenâ, wie hât mich minne gelâzen,
diu mich betwanc, daz ich lie mîn gemüete
An solhen wân, der mich wol mac verwâzen,
ez ensi, daz ich genieze ir güete,
Von der ich bin alsô dicke âne sin.
mich dûhte ein gewin, und wolte diu guote
wizzen die nôt, diu mir wont in mîn muote.

¡Ay, qué solo me ha dejado mi amor,
obligándome a rendirle mis sentidos
con tal locura que al abismo me lleva,
sin esperanza de goce de su bondad,
así me veo privado del sentido!
Por más contento me diera
de que de la pena que me ahoga supiera.

De "locura" califica el poeta al amor. Friedrich von Hausen se siente rechazado y atacado como por una enfermedad. Su premio se reduce simplemente a que la amada se percatara de su estado de ánimo. Se siente herido en lo más profundo de su ser, pero al mismo tiempo es consciente de que ella es la única a quien podrá servir: "ved, ésta es mi locura", exclama en otro verso, insistiendo en sus quejas sobre el espíritu del amor que le roba los sentidos y le anega el alma:

Minne, got müeze mich an dir gerechen!	¡Que Dios, mi amada, se vengue de ti
wie vile mînem herzen der fröuden du wendest!	por haber apartado la alegría de mí!
... ...	... ...
und waerest du tôt, sô dûhte ich mich rîche.	Tu muerte sería para mí consuelo.
sus muoz ich von dir leben betwungenlîche.	Así debo vivir sufriendo tus desafueros.

El poeta solicita la ayuda de Dios en su lucha contra el amor. Se consideraría feliz incluso con la pérdida de la amada, pero ante esa imposibilidad se resigna, dándose por derrotado.



Heinrich von Morungen († 1222)



Walther von der Vogelweide (1170-1230)

Penas de amor

No debemos olvidar que estos versos y estas imágenes nos ofrecen un juego antitético de la sociedad, lo que enriquece, a través de la poesía, el de por sí sencillo esquema de la "Minne".

Heinrich von Morungen estaba al servicio del margrave de Meißen y murió tal vez en 1222 en el convento de Santo Tomás de Leipzig. También este poeta considera la "Minne" como una fuerza mágica amenazante:

Mirst geschên als einem kindelîne
daz sîn schônez bilde in einem glase ersach
Unde greif darnâch sîn selbes schîne
sô vil, biz daz ez den Spiegel gar zerbrach.
Dô wart als sîn wünne ein leitlich ungemach.
alsô dâhte ich iemer frô ze sîne,
dô'ch gesach die lieben frouwen mîne,
von der mir bî liebe leides vil geschach.

Me ocurrió lo que al niño
que vio su bello rostro en un cristal reflejado,
y al querer captar su imagen
el espejo hízose mil pedazos.
Toda su dicha se transformó en dolor.
Ahora, pensé, siempre seré feliz.
Pero entonces vi de mi amada la imagen.
Sin dolor no existe el amor.

La fuerza del amor es la causante de este sueño en el que se le aparece la amada, adquiriendo el poema tintes eróticos al hablarnos de su tentadora boca roja, donde encontramos esos rasgos antitéticos, antes mencionados, al igual que en el último verso de la anterior estrofa. El poeta presiente la posible muerte de la amada, lo que le produce un gran temor ("grôze angest hân ich des gewunnen/ daz verblîchen süle ir mündelîn sô rôt"). Ante este cuadro él se siente impotente como el niño inocente que ve reflejada su imagen en la fuente y pretende abrazarla. No faltan en la lírica de von Morungen alusiones religiosas: se habla tanto de la salvación del hombre como de la mujer, y el servicio de la dama tendrá como premio la inclusión en el reino de los bienaventurados.

A partir de Morungen aparecen los primeros síntomas de crisis en la "Minne", al ir perdiendo ésta el carácter social; realidad constatable al ir desapareciendo el diálogo y el aspecto recitativo del "Minnesang" durante las fiestas de la corte.

El clásico Reinmar

Reinmar procede presuntamente de Alsacia. Gottfried von Straßburg se queja conmovido de su muerte en 1210. Reinmar continúa cultivando de manera rutinaria y aparentemente superficial la riqueza formal y las posibilidades expresivas del "Minnesang" clásico. El tono de sus quejas es un abanico de los registros poéticos del género, sin perderse en sublimidades religiosas ni descender a cotidianidades terrenas. El águila y el halcón, símbolos de la autocerteza y seguridad caballerescas, armonizan con alegre disposición de sentimientos amorosos:

Die werlt verswîge ich miniu leit
und sage vil lützel iemen, wer ich bin.
Ez dunket mich unsaelikeit,
daz ich mit triuwen allen mînen sin
Bewendet hân, dar ez mich dunket vil,
und mir der besten eine
des niht gelouben wil.

Al mundo oculto yo mis quejas
y a nadie digo quién soy.
Me parece gran desdicha
que yo haya dirigido todos mis pensamientos
a la fidelidad, lo que me parece mucho,
y una de las mejores damas
no quiera creer en mí.

Los versos de Reinmar parecen un mecánico y aprendido estereotipo trovadoresco, en ninguna parte encontramos la rúbrica personal tan característica en von Hausen y von Morungen. Y es que Reinmar se ha propuesto, incluso, ocultar frente a la sociedad cortesana lo significativo del dolor, por no cuadrar en la idea del mundo de clases. Sus quejas ante la inaccesibilidad de la amada, rozan, pues, sólo tangencialmente las convenciones del "Minnesang":

Und wist ich niht, daz sî mich mac	Y si no supiera que me quiere
vor al der welte wert gemachen, ob sie wil,	como lo más preciado del mundo,
Ich gediende ir niemer mêre tac:	ni un solo día más la sirviere...
sô hât sie tugende, den ich volge unz an daz zil,	Sus maneras me arrastran a seguirla
Niht langer, wan die wîle ich lebe.	mientras me sea dada la vida.

La lírica trovadoresca europea es considerada, en general, como el primer paso hacia una poesía personal, hacia la búsqueda de una experiencia del yo. Desde una óptica formal es correcta la precedente aseveración, pero la discordia entre Walther von der Vogelweide y Reinmar sobre la esencia de la poesía amorosa —la reyerta literaria más sonada de la Edad Media— se centra principalmente en la vivencia interna, propia de cada poeta. Habría que esperar a la llegada de Walther para que la experiencia individual se hiciese oír en la lírica alemana.

Walther von der Vogelweide nacería en torno al 1170. En 1190 aparece en la corte vienesa de los Babenberger, bajo la tutela de Leopoldo V. Tras la muerte de éste en 1194, su hijo Federico asume el mecenazgo y después de su fallecimiento en 1198, von der Vogelweide pierde su derecho al feudo. Si hubo o no diferencias con el sucesor de Federico, Leopoldo VI, la causa de la ruptura es asunto de escasa monta; lo significativo es que para Walther comienza una época de constante peregrinaje y de inseguridad material, de lo que él se queja una y otra vez en sus canciones. En el verano del mismo año 1198 lo vemos ya al servicio de Felipe de Suabia y posteriormente en el séquito de Otón IV y Federico II. En 1203 retorna a Viena para asistir, acompañando al obispo Wolfger de Passau, al festejo nupcial de Leopoldo VI. Por esta época se aprecia la ruptura definitiva de Vogelweide con el "Minnesang" clásico. Y en los dos próximos años apreciamos en él un nuevo e inconfundible estilo. En 1220, cuando se halla al servicio de Federico II, recibe un feudo cerca de Würzburg, con lo que tiene asegurada, al fin, su subsistencia y pone fin a su vida errante de juglar. En uno de sus últimos poemas canta Walther la cruzada de 1228/29. Éste es el último dato histórico que de él poseemos. Moría alrededor de 1230 y fue enterrado en Würzburg. En los siglos siguientes su tumba fue frecuentemente visitada y testificada, aunque ha dado pie a numerosas historias y leyendas.

Realismo de Walther

Walther von der Vogelweide comienza como discípulo de Reinmar, pero sus primeros versos presentan ya un tono más claro y alegre. Podemos observar en esta lírica dejes de la temprana poesía del Danubio, de los von Kürnberg y Dietmar von Aist, que debieron pertenecer al mismo entorno cultural. Su personalidad literaria no se hará patente hasta su famosa polémica con Reinmar. "Dios me proteja de una vida triste" ("Herre got, gesegene mich vor sorgen/ daz ich vil wüneclîche lebe"), exclama Walther; y con estas palabras, con una nueva concepción más alegre de la existencia humana, reta a la tristeza y a la queja, rasgos paradójicos de la lírica amorosa (culto e inaccesibilidad a la amada). Pero decisivo es el que da entrada en su lírica a otro tipo de mujer. Mientras que en el "Minnesang" clásico la mujer estaba siempre ausente, en Walther cobra ésta cuerpo y personalidad en forma del encuentro inmediato:

Al mîn fröide lît an einem wîbe:	Toda mi alegría se la lleva una mujer:
der herze ist ganzer tugende vol,	su corazón está lleno de virtudes,
und ist sô geschaffen an ir lîbe	y está hecho de tal forma su ser
daz man ir gerne dienen sol.	que siempre estoy dispuesto a servirla.
ich erwirbe ein lachen wol von ir.	Bástame de ella una sonrisa.
des muoz sie gestaten mir:	No será capaz de negármela.
... ...	... ...
Als ich under wîlen zir gesitze,	Estando sentado a su vera
sô si mich mit ihr reden lât,	dejándome platicar,
sô benimt sie mir sô gar die witze	robábame los sentidos
daz mir der lîp alumme gât.	y todo daba vueltas alrededor mío.



La mujer bajo la protección del caballero (miniatura del siglo XII)

El servicio a la dama

También la lírica de Walther es "Minnesang", fundamentado en el servicio a la dama. También a él le hace ésta perder el sentido, pero únicamente al verla, estar sentado junto a ella o hablando con su amada... Walther se diferencia de los trovadores anteriores en la nueva concepción e interpretación del amor, basado en la reciprocidad. Desaparece la jerarquización como era de ritual en una poesía dirigida a la corte para dar entrada a una relación más abierta, dirigida a la mujer como individuo, que ya no es más encarnación del tipo "abstracto" cortesano.

Alabanza del amor carnal

Se verá la nueva actitud de Walther en sus peregrinajes del año 1198, y sin tapujos la exterioriza en los siguientes versos:

Ich wil einer helfen klagen,
der ouch fröide zaeme wol,
dazs in alsô valschen tagen
schoene tugend verliesen sol.
hie vor waer ein lant gefröut um ein sô schoe-
waz sol der nû schoener lîp? [ne wîp:
... ...
Hât der winter kurzen tac,
sô hât er die langen naht,
dazu sich liep bî liebe mac
wol erholn daz ê dâ vaht.
waz hân ich gesprochen? wê jâ het ich baz
sol ich iemer sô geligen. [geswigen,

Ayudaré a cantar sus quejas
a la que también precisa alegría,
pues sus encantos no bastan
en estos tan falsos días.
La que en otros tiempos alegró estas tierras con
¿de qué le servirá ahora? [su belleza,
... ...
El invierno los días acorta,
sin embargo, las noches alarga
para agrandar la dulce alegría
de un amor junto a otro.
¿Qué es lo que he dicho? ¡Ay, si lo hubiera
siempre tendría que ocultarlo! [callado

Esta alabanza al amor carnal la registramos ya en el "Minnesang" temprano, en la canción popular, en las canciones de alba, en la pastoral y en la lírica de los goliardos. Walther la integra en su nueva concepción de la poesía amorosa —él finge el susto: él preferiría callar si le fuese denegada la vivencia directa—, pero no la convierte en el exclusivo objeto de la misma. Walther lucha así no sólo contra la injusticia, la falsedad del concepto clásico de "Minne", sino también contra la degradación y humillación del hombre, lo que considera poco caballeresco y como cortesano, decadente. Aquí radica la razón social de la inclusión del llamado "amor inferior" o "niedere Minne". Así debió también interpretarlo Hartmann von Aue al anunciar el rechazo a la "hohe Minne" o "amor sublime"

Rechazo a la "hohe Minne" ("amor sublime")

Ze frouwen habe ich einen sin:
als sî mir sint, als bin ich in;
wand ich mac baz vertrîben
die zît mit armen wîben.
swar ich kum, dâ ist ir vil,
dâ vinde ich die, diu mich dâ wil;
diu ist ouch mînes herzen spil:
waz touc mir ein ze hôhez zil?

Para las damas yo tengo un sentido:
ellas son para mí lo que yo soy para ellas;
no me importa pasar el tiempo
en compañía de mujeres pobres.
Adonde yo vaya hay muchas de ellas,
allí encontraré a la que me quiera;
ésa será del agrado de mi corazón:
¿de qué me sirve una meta demasiado alta?

Estos versos no están exentos de crítica al comportamiento de la mujer cortesana: el rango especial que le ha otorgado la poesía lo utiliza para en arrogante indiferencia mostrar su superioridad frente al hombre. También Walther distingue —como lo hace von Aue en los precedentes versos— entre "frouwe" (señora) y "wîp" (mujer), entendiendo por la primera la mujer de clase alta y por la segunda la mujer a secas. Pero no se dirige como von Aue a la mujer del pueblo, sino que intenta cambiar la imagen de la mujer cortesana. Esta imagen hay que interpretarla como global y universal. Además de las "canciones amorosas", Walther cultivó la

alborada, la pastoral y los poemas a las cruzadas, pero éstas representan una parte mínima de su producción poética. Muy importantes son sus poemas didáctico-proverbiales ("Spruchdichtung") a partir del 1198, con los que Vogelweide se proclama como el primer poeta político en lengua alemana.

La "Spruchdichtung" es un género lírico que se puede englobar dentro de la "literatura didáctica", pero a Walther von der Vogelweide no le gustaba ser calificado de moralista y prefería ser el "ético estamental de los Staufer". La crisis del imperio le afecta de pleno el año 1197, y como poeta expresa, naturalmente, su preocupación por las circunstancias imperantes en el imperio por las manipulaciones del papa que quería soterrar a la autoridad universal.

Walther, poeta ético de los Staufer

En uno de los tres más conocidos proverbios del imperio, "Reichssprüche", aboga abiertamente por la coronación de Felipe como nuevo rey:

Ich hôrte ein wazzer diezen
und sach die vische fliezen
ich sach swaz in der welte was,
velt walt loup rôr unde gras.
swaz kriuchet und fliuget
und bein zer erde biuget,
daz sach ich, und sage iu daz:
der keinez lebet âne haz.
daz wilt und daz gewürme
die strîtent starke stürme,
sam tuont die vogel under in;
wan daz si habent einen sin:
si dûhent sich ze nihte,
si enschüefen starc gerihte.
sie kiesent künege unde reht,
sie setzent hêrren unde kneht.
sô wê dir, tiuschiu zunge,
wie stêt dîn ordenunge!
daz nû diu mugge ir künec hât,
und daz dîn êre alsô zergât.
bekêrâ dich, bekêre.
die cirkel sint ze hêre,
die armen künege dringent dich:
Philippe setze en weisen ûf, und heiz si [treten hinder sich.

Yo oí correr las aguas
y a los peces deslizarse
vi cuanto existe en el mundo,
campo, bosque, cañas, hierba, arbustos,
y cuanto se arrastra y vuela
y su rodilla en tierra dobla,
esto vi y esto os digo:
que nadie vive sin odio.
Las fieras y gusanos
dirimen duros duelos,
y hacen las aves lo mismo,
pero ellos tienen sentido
y la destrucción evitan
con una dura justicia.
Eligen reyes y jueces,
los señores y criados.
Mas , ¡ay de ti, pueblo alemán!
¡cómo marchan tus ducados!
Las abejas tienen reina,
pero tu honor se derrumba.
Cambia, cambia
los príncipes sólo honores buscan,
los pobres monarcas te instan:
Felipe, cíñete la corona y que los demás te [sigan.

Walther nunca dudó del todo del concordato entre el poder temporal y el espiritual, según puede verse claramente en el primero de estos poemas dedicados al imperio: "Ich saz ûf eime steine" ("Sentado sobre una piedra"), pero será el primer poeta laico que ataca a la curia papal y la acusa de simonía. Los años de interregno y las ansias de poder de Inocencio III convencen a Walther de que el mundo de los Staufer, que había configurado su juventud, estaba abocado a su fin. Y a esta conclusión llega no sólo al ver la realidad política sino también la situación social de su tiempo: la época de la cultura caballeresca, alma y baluarte del imperio staufico se había venido abajo.

Elegía

En la siguiente elegía recoge esta experiencia con tonos muy distintos a los de la época y a los habituales en la sociedad cortesano-caballeresca, o en el estamento religioso:

Owê war sint verswunden
ist mir mîn leben getroumet
daz ich ie wânde ez woere,
dar nâch hân ich geslâfen
nû bin ich erwachet,
daz mir hie vor was kündic
liut unde lant, dar inn ich
die sint mir worden frömde
die mîne gespilen wâren,
bereitet ist daz velt,
wan daz wazzer fliuzet
für wâr mîn ungelücke
mich grüezet maneger trâge,
die welt ist allenthalben
als ich gedenke an manegen
die mir sint enpfallen
iemer mêre ouwê.

alliu mîniu jâr!
oder ist ez wâr?
waz daz allez iht?
und enweiz es niht.
und ist mir unbekannt
als mîn ander hant.
von kinde bin erzogen,
reht als ez sî gelogen.
die sint troege unt alt.
verhouwen ist der walt:
als ez wîlent flôz,
wânde ich wurde grôz.
der mich bekande ê wol.
ungenâden vol.
wünneclîchen tac,
als in daz mer ein slac,

(¡Ay, qué se ha hecho de todos mis años!
¿Fue mi vida un sueño o fue realidad?
Lo que yo creí que fue, ¿fue algo en verdad?
Todo ello fue un sueño, y yo sin saberlo.
Ahora despierto y no comprendo
lo que antes yo conocía como de la mano la palma.
Gentes y terruño donde crecí como niño
se han tornado extraños como si fuera engaño,
mis compañeros de juego, ya viejos y cansados.
En barbecho está el campo, el bosque mutilado:
mientras las aguas corren igual que antaño.
En verdad mi desgracia empezó al hacerme mayor.
Me saluda con desgana el que antes me conocía bien.
En todas partes el mundo está lleno de sinsabores.
Cuando pienso en algunos días felices
que han pasado a mí como gota en el mar,
¡ay de los ayes!)

FUNDAMENTOS DE LA LITERATURA ALEMANA EN LA BAJA EDAD MEDIA

Las reiteradas quejas de Walther por el año 1220 sobre la depravación moral en la alta sociedad y en el pueblo, sobre la inseguridad general en todo el país y la visible desaparición del poder de los Staufer, no eran simple espejismo.

Fin del imperio de los Staufer

Era una queja representativa, aun cuando parecía estar pronunciada en nombre de la humanidad, e iba dirigida al estado político, ya intrascendental, a la sociedad caballeresca estáufica y no a la humanidad del orbe cristiano. A pesar de la clarividencia y polifacetismo de esta literatura, a fin de cuentas era literatura de un sector conservador y en su fase última en el siglo XIII demuestra bien a las claras que se trata de una literatura esencialmente alejada de la nueva realidad. La épica y la lírica de los Staufer pervive en el siglo XIII pero sigue vinculada a los modelos heredados. La situación literaria en las postrimerías de la Edad Media alemana es difícil de determinar, y parcos han sido también los esfuerzos de la investigación por rellenar esta laguna. Son numerosas las razones que explicarían tal situación, de entre las cuales vamos a enumerar seguidamente algunas.

¿Literatura burguesa?

La literatura de los siglos XIII y XIV no es literatura burguesa según los parámetros modernos, pero ya ha dejado de ser, como lo fue en el siglo XI y casi todo el XII, un "mester de clerecía" y posteriormente de caballeros y ministeriales. Aun cuando se puede observar que algunos burgueses de las urbes, como por ejemplo los Manesse, familia patricia de Zurich, se preocuparon por conservar y perpetuar la poesía caballeresca de la época de los Staufer a través del mecenazgo. Sin embargo, en la mayoría de los casos, se trataba de una clase alta ciudadana, y los motivos y razones eran generalmente pecuniarios o sociales y pocas veces fueron las causas puramente literarias. Tampoco los dos estamentos predilectos de la literatura, los campesinos y los menestrales, tuvieron importancia en el "aburguesamiento de la literatura" porque solamente aparecen en el contexto de la literatura cómica —farsas, sátiras y carnestolendas— y representan papeles diametralmente opuestos. La suma de lo escrito, y también de lo heredado, crece enormemente, signo del arraigo social de la enseñanza, pero también de la creciente demanda de literatura de toda clase, sobre todo de la especializada. El concepto medieval de literatura predomina, sin embargo, en las nuevas formas, y se prefiere la reproducción de modelos heredados, la copia de manuscritos o la imitación de motivos medievales, en latín o alemán. La originalidad, la propiedad intelectual o el genio eran desconocidos en estos siglos, y seguía viva la tendencia al anonimato artístico.

Lo nuevo

¿Qué hay de novedoso y esperanzador en esta literatura? La novela en prosa se encuentra en sus albores y sustituye poco a poco a la tradicional epopeya en pareados. El teatro religioso y profano inicia también su singladura y anotamos los primeros síntomas de una dramaturgia autónoma. También la literatura especializada ofrece un amplio abanico, desde la teología y la filosofía hasta las matemáticas, y las ciencias naturales sientan la primera piedra —en aportación superior a la de la poesía— a la nueva lengua alemana o nuevo alto alemán. Las cortes de los príncipes, las ciudades y las universidades serán el centro de este nuevo desarrollo.

La concepción del imperio se desmorona

Y ¿cuál es la situación política y la económica? Desde la muerte de Enrique VI el año 1197, la caída del imperio, tanto interna como externa, es vertiginosa. La concepción medieval del imperio como una legítima continuidad del Antiguo Imperio Romano sobre la base cristiana constantina, se viene abajo durante el Interregno, ante el poder que van adquiriendo Francia y la curia. En territorio alemán —impulsado por las luchas internas del poder entre los Wittelsbach, los Habsburgos y los Luxemburgos— se va fraguando una situación política que será determinante en los próximos siglos y que desembocará en la funesta nueva línea de convertir el estado asociado personal en principados territoriales. Al delegar el estado imperial su sistema múltiple de feudos, comenzaron los príncipes territoriales a reunir todo el poder en sus manos y ordenar ellos mismos la administración, los arbitrios y la legislación, etc., formando reinos dentro del Reino. La reforma del Emperador Maximiliano I no introdujo cambio alguno en la arbitrariedad de los príncipes electores, ni en la de los príncipes de la iglesia y del imperio, ni aun en la de los pequeños señores feudales.

Clérigos, caballeros, burgueses y campesinos

No sólo el sistema político, también el orden social medieval se transforma y adquiere mayor significado. Si en la Alta Edad Media solamente se distinguía entre clérigos y laicos, ahora son ya varios los estamentos: el de los clérigos, el de los caballeros, el de la burguesía y el de los campesinos. Sobre todo las ciudades, con su rápido y floreciente desarrollo, se convirtieron en centro de atracción e integración estamental y las fronteras estamentales dejaron de ser infranqueables. Las ciudades, cuyo "aire hacía libre", registraron una gran afluencia de caballeros "aburguesados" y de campesinos desheredados. La necesidad de refuerzos de la ciudad se explica por la creciente producción de los manufacturados, el nacimiento del comercio nacional e internacional (comercio con los países mediterráneos y colonias orientales) y la implantación de un mercado regido por la oferta y la demanda. La agricultura tradicional sustentada sobre el intercambio de productos o bienes naturales atravesará una grave crisis que afectará a gran parte del campesinado y de los terratenientes. A ello hay que sumar las malas cosechas y las catástrofes, como la peste de 1347 a 1357 que diezmó la población alemana, reduciéndola a la mitad, y originó el gran conflicto, de rango político, entre los campesinos y los dueños del agro, al no poder los primeros pagar sus rentas. Los primeros disturbios agrarios surgen a finales del siglo XIV en el sur y suroeste de Alemania.

Los patricios

En las ciudades serán las familias patricias, los comerciantes enriquecidos vertiginosamente, como dijimos antes, quienes rijan el destino absoluto de las ciudades en todas sus facetas, si bien los maestros artesanos organizados en gremios consiguieron pronto voz y voto en la magistratura de la ciudad. En algunas, como es el caso de Colonia, Francfort del Meno, Zurich, Ulm y Augsburgo, se registraron

sublevaciones armadas para poder alcanzar este objetivo. Por otro lado, los gremios presionaban sobre los aprendices, los inmigrados y los criados. La siguiente estadística muestra la composición de la población urbana: el 10 por cien patricios, el 50 por cien menestrales y el 40 por cien restante, individuos de clases inferiores. Los menestrales ocupaban el grueso de la pirmámide y tenían que defenderse de los medradores.

En la vida diaria de la ciudad y del campo, la iglesia ejercía claramente el poder espiritual, aunque también se vio afectada por numerosas crisis.

La Iglesia

La literatura religiosa es parte esencial de la herencia medieval tardía. La vida ejemplar y la muerte en la cruz de Cristo son los grandes temas de esta literatura transmisora de la seguridad de salvación y consecución del más allá en vista del caos y de la miseria material reinantes en este mundo.

Es difícil discernir si se trata en esta literatura de colecciones de leyendas recogidas en calendarios del año litúrgico, lecturas caseras hogareñas o del drama religioso que brota del ámbito litúrgico y tiene como expresión la lengua popular y por escenario las plazas catedralicias donde, a veces durante días, se representaban escenas de la Pasión o del Juicio Final. Lo que sí está claro es que se trata de formas literarias íntimamente vinculadas al acontecer cotidiano de la vida religiosa y con evidente sentido cristiano-alegórico. La literatura cristiana del otoño de la Edad Media tiene prácticamente un carácter moralizante.

El drama religioso

El drama, el género más importante de la literatura religiosa, consistía principalmente en Autos de Pascua, Navidad y de Pasión, en elegías marianas, escenas de la vida de Jesús y de los profestas, cuadros del paraíso, dramas de leyendas, etc. A diferencia del drama profano hay versiones latinas, lo que permite compararlas con las versiones en lengua popular. Esta clase de drama fueron en primera línea escritos y escenificados por clérigos, y los actores solían ser campesinos y estudiantes. La Biblia servía siempre de trasfondo, pero los adaptadores tenían libertad a la hora de crear figuras o escenas. La tendencia a ir incrementando cada vez más el escenario y el número de actores hizo necesario su traslado del interior de las iglesias a las plazas, lo que trajo consigo un mayor cariz profano —ahora ya intervendrán comerciantes y caballeros, y para alegría de los espectadores saldrán a escena diablos y cómicos baratos y burdos. El drama religioso se extendió más allá de las fronteras lingüísticas alemanas. Con frecuencia eran teatros estables con un gigantesco escenario a diversos niveles, escena simultánea que no podían abandonar los actores hasta el final de la representación. En alguna ocasión, sobre todo en los Autos de la Pasión, los actores tenían que evitar cualquier rasgo de individualidad y debían limitarse al papel de máscara.

Movimiento popular piadoso

El drama religioso de estos siglos forma parte importante del nuevo movimiento de devoción popular en torno a la Virgen María como consuelo y ayuda en los numerosos peligros que acechan al hombre. La madre de Dios será objeto de las múltiples leyendas de la Virgen, en un principio transmitidas por vía oral, y que encuentran su expresión en la pintura y en la escultura, en la épica y en los himnos, y por supuesto también en el drama. Aquí podemos ver una conexión con la segunda y tercera generación cluniacense de las leyendas y poesía marianas, y sobre todo la sorprendente continuidad de esta literatura desde el siglo XI al XIV. Lo que también es igualmente de resaltar es la diferente influencia social de la literatura cortesana y de la religiosa: mientras que ésta fue extendiendo su radio de acción a formas populares, la cortesano-caballeresca se vio confinada a la clase alta de la nobleza y la clerecía y posteriormente al patriciado de la ciudad. En la literatura del siglo XI al XIII imperaron los tonos básicos cristianos: la certeza de la muerte, la fugacidad de lo terreno, la inseguridad en el más allá y la representación alegórica del mundo como señora que reunía belleza y corrupción, vida y muerte, según muestra la literatura a través de los versos de Walther von der Vogelweide, Konrad von Würzburg y Frauenlob, entre otros.

Literatura didáctico-moral

Pero esta tradición no atañe ya de pleno al cosmos medieval, polarizado en el doble frente papa-emperador; la inseguridad espiritual de la época reclama nuevos modelos de orientación pragmática. De donde se deduce la importancia que tendrá en la Baja Edad Media la literatura didáctica-moralizante sustentada por clérigos y seglares. Se trata, a través de la nueva literatura, de ofrecer al cristiano una fórmula de equilibrio en esta vida, de hallar la armonía entre Dios y el mundo. No pretende una didáctica estamental burguesa sino que sienta las bases de un universalismo cristiano. En el juicio final, y ante los diez mandamientos son tratados igualmente el rey y el mendigo, el ciudadano burgués que el caballero. Los géneros preferidos por esta literatura son la farsa, la fábula y el auto. A éstos habría que añadir los ya tradicionales, y que seguirán cultivándose, de la literatura bíblica, la poesía didáctico-religiosa, la literatura edificante, la sentenciosa, la crónica y la fábula. La narración adquirirá por primera vez carácter didáctico. Hacia finales del siglo XV, esta literatura moralizante mostrará rasgos de la nueva sociedad urbano-burguesa y se convertirá en medio de la inteligencia de la ciudad, de los comerciantes y menestrales, quienes testimoniarán esta nueva tendencia en el *Meistersang*[1].

Formas literarias profanas

Con la farsa y las carnestolendas o escarnio entran en la literatura alemana formas profanas con carácter de divertimento. Estas piezas satírico-burlescas gozan de gran acogida entre el público y su predilección sobre el drama religioso se debe

[1] Véase nota pág. 43. *[N. del T.]*

a la inclusión de elementos y figuras escénicas cómicas en la literatura religiosa. Mientras la farsa se remonta a la tradición del teatro clásico, los "juegos de carnaval" eran exclusiva literaria del siglo XV. El género cómico de la farsa no procede de una forma literaria genuina sino de las ansias humanas de distensión, como son el chiste, la sátira e ironía; a su vez está emparentada con el cuento, la anécdota, la fábula, el chiste, el ejemplo y la pieza humorística. A ella pertenecen también algunos de los temas de moda más difundidos como la "carrera de la liebre y el erizo". Y hasta finales del siglo XVI no tiene carácter eminentemente popular, al ser escrita en prosa y ser su destinatario el pueblo y no la nobleza u alta burguesía, como lo fue en sus principios.

Farsas y sainetes

De entre esta abundante literatura satírico-grotesca destacaremos como ejemplo *Der Ring (El anillo)* de Heinrich Wittenwiler, única pieza de la que se conserva manuscrito, y precisamente del 1410. Su autor procedería del Thurgau y se sabe que al menos vivió cincuenta años. Wittenwiler quiere hacer ver con sus 10.000 versos, cómo es la vida en el mundo y cómo el hombre debe habérselas con los peligros y complicaciones para no sufrir daño alguno. En la primera parte aparece un hijo de un campesino, Bertschi Triefnas de Lappenhausen, luchando por conseguir el amor de la muchacha Mätzli Rüerenzumpf. Su carta de amor, "Minnebrief", llama la atención por el distanciamiento que busca su autor de formas y contenidos trovadorescos:

Got grüess dich, lindentolde!	¡Dios te guarde, flor de azucena!
Lieb, ich pin dir holde.	Amor, yo te adoro.
Du bist mein morgensterne;	Eres mi lucero del alba.
Pei dir so schlieff ich gerne.	A tu lado dormiría con ganas.
Mich hat so ser verdrossen,	Tanto me ha dolido
Daz du bist so verschlossen	que estés tan recluida
In dem speicher über tag,	en el granero durante el día,
Diz ich nit geschlaffen mag.	que no puedo dormir a porfía.
Dar zuo han ich mich vermessen,	Tal fue mi osadía
Daz ich fürbas nit wil essen	que ni como ni bebo
Noch gedrinken dhainer stund,	ni de noche ni de día.
Mich trösti dann dein roter mund.	Tus labios rojos son consuelo.
Dar umb so sag mir an oder ab!	Por eso, ¡dime que sí o que no,
Daz got dein lieben sele hab!	y que Dios bendiga tu alma!

A estos deseos siguen la promesa y el matrimonio. Pero antes de la boda tiene lugar una extensa disputa sobre los pros y contras del matrimonio, sobre el ideal de belleza femenina y masculina, etc. Durante el baile de bodas se entabla una pelea entre los asistentes concluyendo en declaración de guerra entre los pueblos de Lappenhausen y Nissingen. Se reclutan aliados, aparecen turcos y rusos, gigantes y guerreros del Cantar de Dietrich, brujas y enanos de Heuberg. Lappenhausen queda arrasado y cuando Bertschi, el único superviviente, encuentra a Mätzli, muerta entre las ruinas, decide finalizar su vida como ermita en la Selva Negra.

Parodia de la "Minne"

Con su triple gradación argumental, *El anillo* sirve de enseñanza para las artes —parodia del amor como motivo del cortejo amoroso— y para el progreso en la virtud, y es espejo de escolares, de economía del hogar, de la salud, etc. No hay que olvidar el carácter de farsa y la ridiculización de la guerra y del sitio de pueblos y ciudades. Wittenwiler ha elegido con intencionalidad didáctica el ámbito y ambiente aldeano-campesino, pero no busca con ello criticar al cuarto estado. Sus "campesinos" son burgueses, ridiculizados hasta lo cómico, entre los que él ha elegido sus modelos, porque éstos son los únicos capacitados para captar las alusiones e indirectas al concepto contemporáneo de formación. "La obra es [...] síntesis de las posibilidades literarias medievales. Ante nosotros tenemos una epopeya de dimensiones internas como no existía desde hacía tiempo. La imagen del mundo y la concepción de la realidad del poeta posibilitan la estrecha unión de un naturalismo subido y de una arbitraria y grotesca fantasía" (H. Rupprich).

La cultura de la risa y la alegría

Mijaíl Bajtín, importante especialista de esta cultura postmedieval, a la que califica "de la risa", escribe al respecto: "La risa medieval no es un sentimiento subjetivo-individual ni biológico de la continuidad de la vida. Es un sentimiento social común a todo el pueblo. El hombre exterioriza estos sentimientos en la plaza pública donde se celebra la fiesta en la masa del carnaval, al mezclarse cuerpos extraños de todas las edades y clases sociales. Él se siente miembro del pueblo externamente en auge y renovación. Por eso la risa y la alegría festiva del pueblo no se da sólo en el momento de la victoria sobre el temor al pánico en el más allá, a lo sagrado, a la muerte en sí, sino también en el momento de la victoria sobre el poder, sobre los mandatarios y los poderosos de la tierra, sobre todo lo que esclaviza o levanta barreras... La verdad de la risa "disminuye" el poder, se empareja con maldiciones e improperios. Portador de esta verdad fue, junto a otros, el loco medieval".

En esta cultura de la risa y el jolgorio ejerce una repercusión importante la farsa de carnaval ("Fastnachtsspiel") de la que tenemos las primeras referencias por el 1430, perdiendo de nuevo importancia poco después del 1600. Las diferencias con la literatura religiosa son más acusadas que en la farsa normal o "Schwank", por razones externas o sociales urbanas.

Año litúrgico. El carnaval

El año litúrgico, determinante del diario vivir ciudadano, queda prácticamente olvidado durante los días de carnaval. Precede —como es bien conocido— a los cuarenta días de cuaresma que comienza con el miércoles de ceniza y que simboliza los cuarenta días de ayuno de Jesucristo en el desierto. El tiempo de ayuno se impuso en el siglo VII. El carnaval que comenzaba el Día de Reyes o el de la Candelaria venía a ser como contrapunto, con toda su secuela de alegrías terrenas, placeres sensuales y desenfrenos, a las semanas siguientes de vida interior y ascética.

Ésta es la razón eclesial interna del carnaval. Pero, por otro lado, el carnaval coincidía con tradiciones paganas relacionadas con las estaciones del año, fiestas de la primavera, de otoño e invierno, que habían perdido su carácter mítico-pagano en la Edad Media, pero que, sin embargo, se conservan en las máscaras y disfraces de los carnavales del sur de Alemania, por la zona del Alto Rin.

Carnestolendas

La reunión animada de hombres y mujeres es fundamental en las farsas de carnestolendas, y el ambiente relajado asciende de tono con las gracias, la parodia y los disfraces. Predomina la intervención de la máscara y su aire cómico. Los pareados octosílabos, desde cuatro versos hasta un máximo de treinta, constituyen la regla, de lo que encontramos ejemplos antológicos en *El anillo* de Wittenwiler.

Del "Anillo" *de Wittenwiler:*

Herr der wirt, ich heiß der Tiltapp.
Ich bin gar ein einveltiger lapp,
... ...
So trink ich lieber Wein, dann sauers bier,
so leck ich lieber honig, dann wagensmir.
... ...
So iß ich zuckermus für hebrein brei.
Nu bruft, ob ich icht ein einveltiger lapp sei!

(Tabernero, mi nombre es Tiltapp.
Yo soy un perfecto animal.
... ...
Prefiero el vino a la cerveza amarga
y chupar la miel a del carro la grasa.
... ...
y comer la compota antes que la sopa.
¡Reconoced que soy un perfecto idiota!)

La sociedad carnavalesca

Con la llamada del último verso, el público interviene en el festejo y se incorporan otros grupos de actores que, yendo de fiesta en fiesta, acaban adquiriendo el carácter autonómico de grupos teatrales. Sin embargo, no buscan un distanciamiento acusado del público, ni ocupan un lugar privilegiado, sino que se mezclan con éste formando una especie de sociedad carnavalesca dentro de la otra. En contraposición al drama religioso, el "Fastnachtsspiel" no reclama ni escenario ni ofrece un proceso escénico. El narrador da la entrada a los recitadores y éstos a su vez le devuelven la palabra. Sus intervenciones no tienen un final cerrado y se dirigen siempre a los circunstantes solicitando o incitándoles a participar y permitiendo cualquier interrupción. El objetivo de esta "comedia" era alcanzar, en el ambiente de carnaval, la alegría, la diversión y la risa para finalizar en una danza común entre público e intérpretes. Éstos no se andaban con remilgos en la dicción, gestos e indirectas: las groserías, obscenidades y expresiones vulgares eran parte consustancial de este mundo de jolgorio, libre de las reglas de conducta y urbanidad. Los tabúes y una alegría vital por lo prohibido era uno de sus objetivos máximos.

No hay que olvidar tampoco que los intérpretes eran en su mayoría aprendices y jóvenes menestrales a quienes les estaban casi vedadas las relaciones con el sexo contrario. La normalidad se conseguía con el matrimonio con alguna hija de maestro artesano, es decir, con la consecución de la maestría. La figura preferida

en estas representaciones, que tuvieron en Nuremberg uno de sus centros principales, era el campesino, quien no sólo era sujeto pasivo sino que intervenía activamente en esta cultura de la risa medieval. Éste permitía ser objeto de la burla, pero él se reía también de los demás.

El papel de la literatura especializada

Esta literatura supuso, por su carácter popular, una aportación importante a la formación de la lengua moderna alemana. Se ha insistido ya suficientemente en la escasa participación estamental en la historia de la literatura medieval: el proceso de madurez de Alemania como nación cultural con literatura y lectorado sería difícil de explicar si olvidamos la función de la literatura especializada en la difusión de la cultura y los conocimientos técnicos. Las sumas teológicas, las crónicas historiográficas universales, los libros de cetrería y cirugía tenían mayor difusión y repercusión social que la propia literatura. Aduciremos algún ejemplo como testimonio:

El primer libro alemán, *Abrogans,* un glosario latino-alemán fue, por tanto, literatura pragmática, anterior al *Cantar de Hildebrand.* No es necesario decir que la literatura técnica supera siempre cuantitativamente a la poética, lo que vemos reflejado no solamente en el número de títulos, sino también en la tirada, en la cifra de manuscritos, recepción, etc. "Vamos a utilizar las cifras de los manuscritos existentes de las obras literarias como baremo de su difusión y repercusión. A la cabeza de la literatura cortesana figura el *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach con 86 manuscritos conservados. En la literatura prehumanista es el *Ackermann aus Böhmen (El labrador de Bohemia)* de Johannes von Tepl el que ocupa el primer puesto con 15 manuscritos y 17 impresiones. Frente a éstos tenemos el *Schwabenspiegel (Espejo de Suabia)* con unos 400 manuscritos y el *Sajonia* con 270, el *Büchlein der ewigen Weisheit (El librito de la eterna sabiduría)* de Seuse con 250, el *Roßarzneibuch (Farmacopea del caballo)* con 205, *Das Leben Jesu (La vida de Jesús)* de Heinrich von St. Gallen con 136 y la *Praktik* del maestro Bartholomäus, más del centenar.

Esta literatura no estaba limitada a círculos de unos pocos leídos e interesados, sino que pasaba por infinidad de manos de lectores pertenecientes a todas las clases sociales. Dejando a un lado la proporcionalidad de esta literatura, si nos referimos a los manuscritos, lo que está bien claro es que la literatura técnica o especializada fue la más difundida y la más leída en los siglos en que se estaban formando la lengua y el estilo literarios" (G. Eis).

Para poder comprender la dimensión y estructura de esta literatura es necesario echar nuevamente un vistazo al sistema educativo medieval, basado fundamentalmente en la escolástica, donde se distinguían tres clases de artes: "Las 7 artes liberales" que era especie de propedéutica para todas las facultades y obligatorias a todos los estudiantes; además existían las "artes mecánicas" que comprendían "los oficios manuales", la milicia, navegación y geografía, comercio, agricultura, hogar, régimen forestal, veterinaria, terapia, etc. En la tercera estaban incluidas "las artes prohibidas", supeditadas al veredicto de la iglesia y las leyes: las pseudociencias de la magia y nigromancia, la usura profesional y las prácticas engañosas de los menestrales y comerciantes.

Mientras que las "7 artes liberales" constituían ocupación digna de los ciudadanos libres y eran las asignaturas elementales de las escuelas catedralicias y mo-

nacales, y de las escuelas urbanas y facultades de artes que iban surgiendo en las nuevas universidades medievales, las "artes mecánicas", también sobre fundamento antiguo, eran parte sustancial de la literatura erudita de la ciudad y ejercían considerable importancia en la estructura básica, económica y cultural de la misma.

Jerarquización de los conocimientos

Recíprocamente, el progreso en algunas ciencias como la medicina, la astronomía, la urbanística, comercio, arquitectura, química, etc. se documentaba en estos escritos, y la riqueza léxico-profesional forma parte importante de la historia de la lengua alemana. El peso específico de esta literatura lo demuestra el hecho de que ésta, a diferencia de la literatura primitiva, no vivió cesuras ni retrocesos, sino que al contrario, fue traducida a otras lenguas europeas, y a la inversa fueron numerosas las traducciones al alemán, importantes para la transmisión del saber y de las ciencias.

Universalidad en la Baja Edad Media

La tendencia universalista y enciclopedista, sintomática en el otoño del medievo —*El anillo* de Wittenwiler es una muestra de ello— encuentra su mayor expresión en la literatura técnica universal. Uno de los ejemplos más tempranos es el *Summarium Henrici,* nacido en Worms por el 1010, redactado en latín pero glosado en alemán. De él se conservan numerosos manuscritos y comprende todo el léxico existente hasta entonces en las "artes mecánicas" y en el Derecho. Por encargo de Enrique el León se redactó entre 1190 y 1195 el *Lucidarius,* una voluminosa obra que abarcaba el reino de Dios (hombres, animales, elementos, astros, etc.), el reino de Cristo (iglesia y la esfera de la gracia) y el reino del Espíritu Santo (Juicio Final y los novísimos). El *Lucidarius,* como otras "enciclopedias" medievales, sirvieron de fuente y referencia inestimables para la literatura de la época y son imprescindibles para la interpretación de la misma. La trascendencia del *Lucidarius* la demuestra el hecho de haber registrado 66 manuscritos y 85 impresiones.

La enciclopedia alemana más importante de las postrimerías medievales fue *Das Buch der Natur (El libro de la naturaleza,* ca. 1349/50) de Konrad von Megenburg, canónigo de Ratisbona. En ocho tomos recopila sistemáticamente todo el reino de la naturaleza: el hombre, el cielo y los planetas, animales, árboles, hierbas, piedras preciosas, metales y fuentes maravillosas. Aunque resulte extraño, casual y hasta incomprensible el que esta literatura sea producto de una cosmovisión sincrética, cosmología cristiana, ella es, sin embargo, a la par del creciente significado de las universidades y círculos eruditos de las nuevas ciudades, el fundamento histórico de la literatura técnica actual, sin la cual —y la obligada y larga tradición greco-latina, islámica y judía— sería casi impensable nuestra era científica moderna.

Capítulo II

Humanismo y Reforma

"¡Oh siglo! ¡Oh ciencias!" Renacimiento-Humanismo

Ulrich von Hutten (1488-1523) fue uno de los más significativos humanistas alemanes. De prueba testimonial nos sirve la carta que el 25 de octubre de 1518 dirige al patricio nuremburgués Willibald Pirckheimer. Como representante de toda una generación, Hutten expresa el sentir de los humanistas en una época en la que el florecer artístico espiritual puede ser considerado como brecha decisiva y como superación de la Edad Media: "¡Oh siglo! ¡Oh ciencias! El vivir es un placer, si bien todavía no en la quietud. Los estudios florecen, los espíritus despiertan. ¡Barbarie, toma una soga y huye al destierro!" Lo que Hutten no sabía es que cuando él componía el himno a su siglo, el Renacimiento y el Humanismo habían alcanzado ya el punto álgido para ir perdiendo repercusión a veces con tremenda rapidez.

El año 1527 tiene lugar el "saqueo de Roma" por las tropas mercenarias del Emperador Carlos V, siniestra desolación de la Roma renacentista, acontecimiento que puede considerarse como el final del Renacimiento.

El ejemplo de Italia

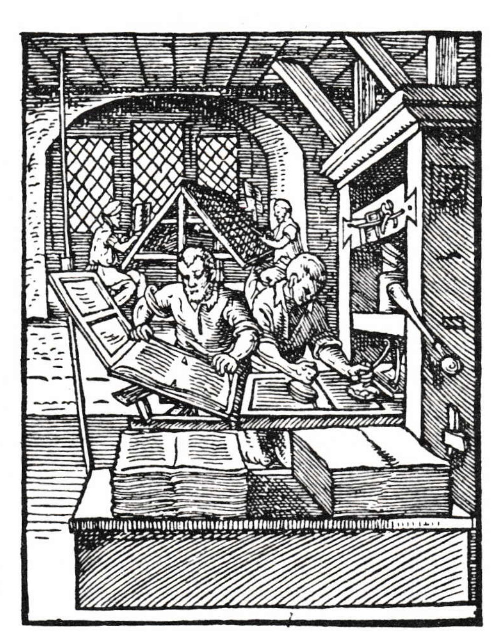
El inicio del Renacimiento en Italia suele normalmente situarse en el siglo XIII, con la caída de los Staufer. Este hecho histórico provoca un vacío de poder que posibilita el nacimiento de las ciudades y una importante y nueva cultura urbana. Sin embargo, en Alemania los primeros síntomas de este renacer no apuntan hasta comienzos del siglo XV, si bien indicios humanistas se perciben ya en la segunda mitad del siglo XIV. De las novedades que supuso la llegada del movimiento renacentista al imperio mencionaremos algunas de carácter ideológico y artístico.

Mística e Iglesia

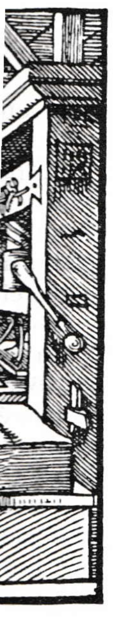
La mística alemana de la Alta Edad Media coincide cronológicamente con el apogeo del Renacimiento en Italia. La investigación ha demostrado las relaciones entre ésta y la literatura alemana, concretamente entre Dante y las místicas del convento de Helfta, en Magdeburgo. La "unio mystica", la unión perfecta con Dios en el santuario íntimo del alma, repercutió negativamente para el clero —lo mismo que el Renacimiento-Humanismo: la jerarquía y los cargos eclesiásticos eran superfluos; de lo que la Iglesia se dio cuenta, originando la persecución de los herejes y la condena del más importante de los místicos alemanes, Meister Eckhart (1329). Con la práctica de la "devotio moderna" surgió en el siglo XIV una nueva forma de piedad, de la que tenemos ejemplo elocuente en *De imitatione Christi (La imitación de Cristo)* de Thomas von Kempen *(El Kempis)*, impreso en 1470 y junto con la Biblia uno de los libros de devoción más difundidos en la cristiandad. Precisamente el que más tarde se convertiría en la cabeza del Humanismo del norte de Europa, el prestigioso Erasmo de Rotterdam, aprendería y conocería la antigüedad y el Humanismo en las escuelas de los "Brüder vom gemeinsamen Leben" (Hermanos de la vida en comunidad). El nuevo desarrollo que experimentaran las artes, sobre todo la arquitectura y la pintura (murales, altares, retablos), será calificado en la Historia del Arte como "gótico" o "gótico tardío". Una línea especial marca el Renacimiento de Europa Occidental —Francia, Países Bajos, Inglaterra, España—



Johannes Gutenberg de Maguncia (1397-1468) inventó la imprenta con letras móviles y reutilizables. Poco a poco se han ido valorando las consecuencias espirituales y políticas de su obra



Imprenta en el siglo XVI



con el "ars nova", consistente en el estudio, cultivo y asunción de contenidos antiguo-clásicos, además del estudio de la naturaleza —cuadros históricos, retratos, paisajes, etc.—, principalmente en la pintura de los Países Bajos.

A este mundo revuelto de finales del medievo llegó el Renacimiento-Humanismo artístico italiano, gracias a la consciente actividad de los italianos y de otros humanistas.

Renacimiento-Humanismo italiano

Entre los primeros cabe destacar la figura de Enea Silvio Piccolomini —desde 1458 papa con el nombre de Pío II— quien a través de cartas y escritos didácticos se dedicó de modo incansable a la explicación y propagación de los principios humanistas-renacentistas. Con su novela *De duobus amantibus historia* (1444), una historia de adulterios, influyó en el nacimiento de la narrativa breve alemana en prosa y lo mismo podría decirse del autor de *Facetien,* el también italiano Poggio quien contribuyó asimismo, de manera eficaz, al desarrollo de la farsa con esta colección de textos breves en prosa, de gran ingenio y gracia. Poggio, secretario de varios papas, fue, al mismo tiempo, descubridor de obras de la Antigüedad. C. F. Meyer lo reavivaría en su novela corta *Plautus im Nonnenkloster (P. en el convento de monjas).*

La novela de Eneas acarreó, por su frivolidad, grandes disgustos a la Iglesia; incluso al mismo autor, una vez alcanzada la supremacía papal. Las *Facetien* de Poggio, sin embargo, aunque surgidas en la trastienda del Vaticano, encerraban toda clase de humor y jácara a costa de la alta jerarquía eclesiástica. También otros humanistas contemporáneos atacaron a la fe y a la vieja Iglesia. Una sonda crítica a los fundamentos del papado —al poder temporal— lanzó al humanista italiano Lorenzo Valla, quien en 1440 consiguió descubrir la falsedad de la llamada "donación de Constantino". Según este documento-ficción se creía que el Emperador Constantino había entregado el Imperio romano occidental al Papa Silvestre I. El escrito de Valla sirvió de testimonio importante a Lutero en su argumentación contra el papado. Lutero lo utilizaría en su escrito programático y de combate *An den christlichen Adel (A la nobleza cristiana,* 1520), al haber conocido una de las ediciones que el humanista alemán Ulrich von Hutten había llevado a cabo en Basilea.

Der Ackermann aus Böhmen

La historia de la literatura alemana renacentista comienza con una obra ciertamente aislada, al tratarse de un experimento temprano, pero que será una creación de primer rango, logro artístico vanguardista que se anticipa a su época en casi un siglo. Hacia el 1400 o 1401, un escritor próximo al círculo humanista de la cancillería de Praga, el secretario Johann von Tepl, redacta un librito en forma de réplica y contrarréplica judicial: *Der Ackermann aus Böhmen (El labrador de Bohemia),* impreso por primera vez en Bamberg en 1460. El diálogo tiene lugar entre un campesino —encarnado en el escritor, pues él mismo dice: "Mi instrumento de trabajo es el ropaje de las aves", es decir, "la pluma"— y la muerte, como puede verse en la ilustración adjunta De resaltar es sobremanera la utilización de la prosa como nuevo y moderno medio de expresión, recordemos que la rima y el verso fueron la forma usual y casi obligatoria en la Edad Media. Muy importante también es rese-

ñar que no se trata ya de la confrontación de dos principios abstractos —muerte y vida en forma alegórica— sino que a la alegoría de la muerte se va a enfrentar un hombre, un individuo de profesión y status social determinados. La muerte será el defensor de una cosmovisión clerical-medieval y anuncia la idea de la nihilidad de la vida, de la miseria de la existencia terrena. Igualmente defiende el principio señorial de posesión: "Y creemos que un siervo será siempre siervo y un señor, señor".

De este modo el diálogo adquiere un acento social. El escritor indignado se defiende contra la muerte causante de su desgracia, llevándola hasta el tribunal supremo de Dios por haberle arrebatado a su mujer querida. Éste defiende ante su rival una nueva concepción de la vida y la felicidad humanas, plasmada en las siguientes palabras: el hombre es "la más grandiosa, la más libre y más artística de las obras del Creador". Componentes básicos de la felicidad terrena son el amor, el matrimonio y la familia. Y además el hombre es presentado como el único ser con razón, "den edlen Schatz" (noble tesoro). Por su valentía, Dios otorga al acusador el honor; sin embargo, la victoria es de la muerte, pues nadie puede sobreponerse a la ley natural, a la muerte, en quien revierte toda la vida. El *Ackermann* es, por tanto, literatura donde queda reflejada la controversia humanística del individuo con la antigua fe y la imagen del hombre.



El labrador disputa con su majestad, la muerte.



"Gesprächbüchlein" de U.v. Hutten, 1521

Los humanistas errantes

Hacia la mitad del siglo XV aparecen en Alemania los llamados "humanistas errantes", entre ellos Peter Luder y Samuel Karoch von Lichtenberg. Primero como estudiantes y después como profesores solían cambiar de centro cada semestre, bien para adquirir los "studia humanitatis" adecuados o para impartir sus conocimientos. Las enseñanazas humanísticas no pudieron implantarse en las universidades alemanas hasta que consiguieron relegar a las viejas disciplinas escolásticas establecidas. Los estudios humanistas consistían fundamentalmente en la enseñanza y aprendizaje de las lenguas clásicas —especialmente el latín— de la retórica, la poética y la historia.

Un contemporáneo de estos "humanistas errantes" fue el jurista y escritor Gregorio Heimburg. Al principio fue secretario de Eneas Silvio para ser después uno de sus más declarados enemigos cuando éste ocupó la silla de Roma. A Eneas debemos uno de los retratos más logrados de su contrincante: "Era Gregorio un hombre garrido, hermoso, de resplandeciente rostro, vivos ojos y cabeza calva. Su modo de hablar tanto como sus movimientos poseían un algo incontenible. Tenaz como él era no escuchaba a nadie y vivía a su aire, anteponiendo a todo la libertad y resultando su conducta desvergonzada y cínica. En Roma, después de vísperas solía ascender al Monte Giordano, con las cañas de las botas colgando, cabeza y pecho descubiertos, las mangas arremangadas, regresaba a Roma, siempre malhumorado y quejándose del papa, de la curia y del calor italiano".

Humanistas traductores

Otro grupo más de humanistas alemanes suele ser etiquetado, en vista de su destacada actividad, de "traductores prehumanistas". Su actividad consistía fundamentalmente en popularizar, vertiendo al alemán, el erario humanista europeo, y así fue Niclas von Wyle realizando sus *Translationen* (también denominadas *Translatzen),* las que publicó, reunidas, en 1478. Se trata, en suma, de 18 escritos donde demuestra que el Humanismo no debe ser considerado superior a la Antigüedad. Entre estos textos encontramos, junto a un texto medieval y otro de un autor suizo contemporáneo, una única muestra clásica, la narración de Luciano, *Historia de un asno,* del siglo II. El resto consiste en 15 escritos de autores renacentistas italianos: tres de autores poco conocidos, dos de Boccaccio y uno de Petrarca, pero, ¡cuatro de Eneas Silvio e incluso cinco de Poggio!

Heinrich Steinhöwel tradujo igualmente entre otros a Boccaccio y precisamente su famoso tratado *De claris mulieribus* (1360/62). Además tradujo al alemán las 100 novelas del *Decamerón,* el que se hizo popular en Alemania, motivando imitaciones y refundiciones —incluso como *Volksbuch*— hasta el siglo XX, yendo a beber en sus fuentes hasta el mismo Gerhart Hauptmann.

Albrecht von Eyb también llevó a cabo traducciones de los clásicos. Plauto es su obra principal, si bien también escribió obras propias, basadas en fuentes y motivos clásicos, entre ellas tres tratados sobre temas hoy muy de actualidad —como es el de la mujer—: el más conocido de ellos es *Das Ehebüchlein (Manual del matrimonio),* editado en 1472.

Konrad Celtis

Pero sin duda alguna, de las generaciones sucesivas de humanistas alemanes destaca con luz propia la personalidad de Konrad Celtis, el primer poeta alemán coronado, y precisamente por el Emperador Federico III en Nuremberg, el año 1487. Como poeta sobresalen sus *Quattuor libri amorum* (1502). Este "archihumanista" alemán, según suele denominársele, llevó a cabo una labor editora muy importante: a él le debemos el descubrimiento de una obra tan relevante como sería la *Germania* de Tácito (1500), y los escritos de la primera poetisa alemana Roswita von Gandersheim (siglo X) (1501). También es de mencionar su labor político-cultural. Siguiendo el modelo de academias italianas, entre ellas la de Florencia, fundó en 1490 varias sociedades científicas para el fomento de las artes y las ciencias, las que él denominó *Sodalitates,* con sede en Viena y Heidelberg.

Obscuri viri

El mismo año que Lutero publicó sus tesis, en 1517, apareció la segunda parte de las *Epistolae obscurorum virorum,* obra del humanista alemán Ulrich von Hutten, cuya primera parte fue debida, en su mayor parte a su maestro Crotus Rubeanus. La obra en sí es una colaboración conjunta de una brillante sátira contra la decadente espiritualidad, que merece ser incluida en la literatura universal. Consta la obra de más de cien cartas ficticias, presuntamente redactadas por representantes del clero, en las que revelan sus limitaciones espirituales, su hipocresía, corrupción y atraso.

En la persona y obra de Ulrich von Hutten puede verificarse el cambio operado en el humanismo alemán a favor de la reforma. La idea básica de este caballero era "que Alemania necesitaba una reforma", y así lo expresaba el nuncio apostólico Aleandro: "Él (Hutten) se ha propuesto tirar por tierra la situación de toda Alemania". Hutten igualaba e incluso superaba, en esta fase de desarrollo histórico, a Lutero, pues él comprendía y sabía expresar los sentimientos e impulsos de amplios sectores del pueblo. Algunos de los temas de Hutten eran: la lucha contra "los tiranos" que "debían estar todos en el infierno", contra Roma, sus riquezas e intrigas y contra los delitos y guerras papales. Temas que, como es lógico, hallaban su mayor repercusión en el territorio de lengua alemana. La utilización del alemán, en vez del latín de los humanistas, por parte de Hutten, tuvo sus consecuencias positivas: el empleo del alemán por autores importantes y la formación de una opinión pública revolucionaria. Cobra importancia la idea de pueblo alemán y de "nación". Pues el latín, según escribía von Hutten, "no pertenece a la cultura general". Así mandó traducir y tradujo él mismo algunos de sus primeros escritos, redactados en latín; tal fue el caso de su famoso *Gesprächbüchlein (Buch der Dialoge) [Libro de los diálogos,* 1521]. Su visión de las cosas, desde la perspectiva de un noble, se vio en cierto modo obstaculizada y minimizada por la situación y prejuicios de clase. Pero las barreras de clase fueron superadas por el humanista Hutten, quien llegó a comprender en qué consistía la verdadera nobleza: "Quienes poseen y aprovechan el instrumento para la fama, lo que nosotros minusvaloramos, deben en realidad ser antepuestos a nosotros, aun siendo hijos de tejedores y zapateros". El lema que discurre por todos los escritos de su periodo de lucha era el

de "libertad": "Me doy cuenta que por todas partes se piensa en la libertad y en las alianzas para su consecución", constataba satisfecho y exteriorizaba la esperanza de que había que estimular a "todos los ánimos para el restablecimiento de la libertad general", llegando incluso a admitir la utilización de la violencia: "Nuestro objetivo no puede avanzar sin el uso de la espada y el derramamiento de sangre".

Polémica y sátira

Otro sector del Humanismo no se unió a la empresa de la Reforma, sino que tomó una actitud polémica y de enfrentamiento con ella y sus representantes; sirva de ejemplo Erasmo de Rotterdam. Pero también él criticó, con dureza similar a la de Lutero y los luteranos, los dogmas y la institución de la antigua Iglesia. También el el histórico 1517 publicó Erasmo el escrito de lucha *Klage des Friedens (Querula pacis)*. Es el primer programa de paz moderno, una especie de monólogo de la paz. La paz acusa a la guerra y a la política belicista de los papas y príncipes de la Iglesia. La guerra no es imperativo del destino sino más bien cosa de los hombres y cosa creada por ellos mismos: "Pero aunque la vida conlleva tanta fatiga apenas soportable, el hombre en su locura provoca la mayor parte de sus males". Causantes de las guerras son excepcionalmente "los príncipes quienes saben muy bien que la concordia del pueblo hace tambalear su poder. Una consideración objetiva de las causas bélicas demuestra que todas las guerras estaban promovidas para provecho del príncipe y perjuicio del pueblo". Ataca al mismo tiempo a la creación de "viveros para la guerra" y recomienda la proscripción de la misma: "Todos debieran conjurarse contra la guerra y todos difamarla. Y todos también debieran, públicamente y en privado, predicar, ensalzar e inculcar la paz".

CRÍTICA SOCIAL Y PROGRAMAS REFORMISTAS: DESDE EL "REFORMATIO SEGISMUNDI" HASTA HANS SACHS

Tal vez el primer pasaje crítico-social de la literatura alemana anterior al *Manifiesto comunista* esté contenido en la réplica de Thomas Müntzer a Lutero, *Hochverursachte Schutzrede (Discurso en propia defensa,* 1524). En él podemos leer frases ilustrativas: "Mira, el ingrediente principal de la usura, la ratería y el latrocinio son precisamente nuestros señores y príncipes. Consideran como propias a todas las criaturas: los peces del agua, las aves del aire, las plantas de la tierra, todo debe ser suyo. Y encima difunden entre los pobres el mandamiento divino: Dios ordena que no debes hurtar. Pero ellos mismos no se atienen a él. Mientras que castigan a todos los hombres y vejan y maltratan a los pobres campesinos y menestrales y a todo ser vivo, si alguno de ellos se extralimita lo más mínimo, no le queda otra salida más que la horca. Y el Dr. Lutero se limita simplemente a decir: amén. Los propios señores hacen que el pobre individuo se convierta en su enemigo y no buscan evitar las sublevaciones. ¿Cómo podría mejorar tal situación?" Estas son quejas perceptibles no sólo en los tiempos de la Reforma sino ya, con bastante anterioridad, en los siglos precedentes. En el siglo XIII puede oírse ya acusadora la palabra del poeta Freidank: "Los príncipes someten por la fuerza/ campos, montes, bosques y aguas/ y todos los animales, caseros y salvajes./ ...y si pudieran arrebatarnos el sol, los vientos y la lluvia,/ todo lo transformarían en oro".

Movimientos de oposición

Pero mientras tales quejas y acusaciones podían escucharse con gran dificultad en la Edad Media, a partir de 1500 van adquiriendo gran peso y significado. El pintor Albrecht Durero reconoce que "se nos roba y priva de nuestra sangre y nuestros sudores, y es una vergüenza y un crimen que ello sirva de alimento a los vagos, debiendo morir de hambre los pobres enfermos". El impresor y escritor rebelde, Hans Hergot, enfrentado a la autoridad civil y a la eclesiástica, se expresa también en términos similares. Los explotados eran los campesinos y trabajadores. Ante todo los campesinos, pues de sus productos vivía toda la nación, como puede verse en el "Ständebaum" (el árbol estamental), en el que está representada y simbolizada la estructura de la sociedad. En la parte inferior, en las raíces, y en ellas enmarañado, el campesino; en las ramas largas y más próximas al suelo —artesanos y comerciantes, y sobre éstos la jerarquía eclesiástica y los príncipes eclesiásticos, los nobles y príncipes civiles. Próximos ya a la copa: el emperador, los reyes y el papa. En lo más alto del todo, los campesinos, uno durmiendo, otro tocando un instrumento, como símbolo e ironía a la par de que éstos constituyen el principio y el fin. Que los campesinos fueron siempre los más esclavizados y oprimidos puede desprenderse de las quejas y referencias de los autores de la época, desde el "Revolucionario del Alto Rin" hasta Hutten, y desde Thomas Müntzer hasta Hans Sachs.

La jerarquía estamental se transforma

La estructura social de la época era fácilmente perceptible para los mismos contemporáneos, y esto lo pone de manifiesto Hans Sachs en su farsa de carnaval *Ein Bürger, Bauer, Edelmann, die holen Krapfen (Un burgués, un campesino, un noble, los buñuelos de viento).* Dirigiéndose al burgués y al noble, así se expresa el labrador: "Vosotros os alimentáis bien./ Dios sabe cómo: yo no puedo decirlo", a saber, desde la explotación hasta el pillaje a la fuerza. Su propia ocupación es sin embargo: "labrar la tierra, sembrar, segar, trillar, segar y recoger el heno, cuidar los caballos y otros trabajos más; con todo esto os doy yo de comer". El burgués realiza, qué duda cabe, un trabajo productivo, pero con menos esfuerzo: "Mi sustento lo gano yo tranquilo, sin necesidad de trabajos duros". El noble, por el contrario, aclara Hans Sachs, siempre encontrará sustento en la corte del príncipe: "sin trabajo, pero con renta e intereses". Y volviéndose al campesino continúa: "El gobierno y todo el poder/ está en nuestras manos,/ tú tienes que yacer a nuestros pies". Ésta es la visión que un poeta de la ciudad, un zapatero, ofrece de las tristes circunstancias sociales de su tiempo.

Antiguo orden y progreso

Hay una nueva realidad más que añadir a la penosa situación existente: el progreso como sustituto del antiguo orden que amenazaba acabar con la más importante dicotomía medieval campesinazgo-nobleza, comenzando a desbancar a las viejas estructuras sociales. Así vemos aparecer en escena a un nuevo regente, pronunciando las palabras de Sachs: "El dinero... que ahora rige en todo el mun-

do". El dinero, según Sachs, dividía a la humanidad en grandes y pequeños ladrones. ¿Cómo se había llegado a tal situación? Estuvo condicionada por la separación de los bienes industriales de los agrarios y el nacimiento de la cultura urbana, en la que estaba concentrada la producción y el comercio. El mundo del dinero —comerciantes, negociantes y traficantes— acabarían con el comercio tradicional del pequeño productor.

Crítica a los comerciantes

El propagandista de la Reforma, Johann Eberlin von Günzburg, escribía al respecto: "Al tomar las riendas los comerciantes y negociantes, la nobleza estaba arruinada, los burgueses de la ciudad se quedaron sin nada y el pueblo se dedicaba a la mendicidad"... "Toda la humanidad estaba organizada para vender y comprar" y "tales comerciantes y negociantes no creaban más que la destrucción de los países y la cristiandad." Eberlin se percató claramente de esta nueva aparición social y la consiguiente moderna dualidad: comerciantes y negociantes por un lado, y "der Bürger", el ciudadano o burgués, por otro. Nacen nuevos vínculos de vasallaje, tal son las relaciones del comerciante y mercaderes —también denominados entonces "Verleger" (editores)— con el asalariado o trabajador manual. Así hay que interpretar las quejas que Hans Sachs pone en boca de uno de ellos: "Con el trabajo que yo hago/ apenas tengo para pan./ En casa no tengo más que necesidades y penurias./ De día y noche trabajo con dureza./ Desprecian mi trabajo;/ mis editores me doblegan al máximo./ El comerciante exprime el precio de mi producto".

Reacción de los escritores

Ante tales abusos al escritor le quedan dos únicas salidas: acusar con dureza o resignarse con ironía, sátira, sarcasmo y burla o con nuevos programas reformistas. La revolución político-social en la Alemania del XV no gozaba de la actualidad que experimentaba en Bohemia, por ejemplo, donde la reforma eclesiástica de los Husitas iba vinculada al cambio cultural y político. Su nombre es debido al reformista checo Jan Hus quien fue llevado a la hoguera en el concilio de Constanza (1414-18), a pesar de habérsele prometido un salvoconducto. El concilio de Constanza fue uno de los acontecimientos políticos del que se había esperado una reforma de la situación insostenible, sobre todo de la religiosa —de ahí que se le denominase "el concilio de la reforma".

Las Reformas

En la literatura alemana de los siglos XV y XVI abundaban una serie de escritos de tendencia crítico-social y de connotaciones programáticas reformistas, de ahí que se les conociese por "Reformationen". El más conocido de este tipo de escritos fue la *Reformatio Segismundi* (1439), cuyo autor utilizó el nombre del Emperador Segismundo para dar más peso a sus propios pensamientos. Este escrito gozó de enorme difusión como lo demuestran los 17 manuscritos todos ellos anteriores a la Guerra de los Campesinos de 1525. El autor propugna la necesidad de la abolición de la esclavitud y del sistema de producción feudal. "Es insólito que en la devota cristiandad haya que revelar la terrible injusticia existente entre los hombres que,

aun con la mirada dirigida al Señor, se atreven a decir a un ser humano: 'tú eres propiedad mía'... Que sepa todo el mundo: aquel que declara a su hermano como propiedad suya no es cristiano". Ello suponía, al mismo tiempo, la actualización del antiguo derecho sajón, recogido en el *Sachsenspiegel (Espejo sajón)* de Eike von Repgow. *La reforma de Segismundo* proclamaba también el derecho de resistencia contra los señores que se negaban a abolir la esclavitud... y los conventos que se resistían a la implantación de los nuevos derechos debían ser destruidos.

La propiedad es un hurto

Otro autor anónimo, el conocido como "El revolucionario del Alto Rin", redactó también, entre 1498 y 1510, otro importante programa reformista, titulado: *Das Buch der hundert Kapitel und vierzig Statuten (El libro de los cien capítulos y cuarenta estatutos)*. En tonos similares al escrito anterior condena también la esclavitud: "Es un latrocinio, y el mayor incluso de todos... El noble dice: 'Tú eres hombre de mi propiedad'. Pero la verdad es que nosotros los alemanes somos libres, libres según el derecho de Carlomagno. Es más, todos somos nobles..." Y en relación con el dinero empleaba tonos durísimos: "Un usurero [...] es peor que un asesino".



Sebastian Brant: La nave de los locos

En la literatura crítica de la época están perfectamente delimitados los conceptos de "provecho propio" y "provecho común": dicotomía que encontramos en todos los libelos de la Guerra de Campesinos y en Hans Sachs, tendencia que registraremos de nuevo en la Ilustración.

Y la misma línea sigue el crítico más importante de la literatura alemana de finales del siglo XV: Sebastian Brant (14XX-15XX). Su obra principal, *Das Narrenschiff (La nave de los locos*, 1494), escrita en pareados, siguiendo la tradición medieval, nos retrata por estamentos la sociedad de locos que viajan a "Narragonia" en el barco que lleva su nombre. La sátira consiste principalmente en la queja por la pérdida de la fe y el consiguiente desmoronamiento del Imperio. Al lector se le ofrece el caso concreto de la antigua Roma como ejemplo premonitorio: "La libertad era tu meta/ cuando regía un consejo común./ Pero cuando la altanería se impuso/ y las ansias de riqueza y de poder/ y el ciudadano se peleaba con su vecino/ y nadie pensaba en el bien común/ el poder comenzó a desmoronarse [...]". Brant no veía remedio para su tiempo y tenía pocas esperanzas en la recuperación. Tampoco hizo proposiciones de reforma; no obstante, su poesía, a pesar de los rasgos conservadores, muestra pensamientos burgueses, como por ejemplo: el rechazar la nobleza de nacimiento a favor de una nobleza interior: "La nobleza está formada de la virtud". *La nave de los locos* de Brant registró en un siglo más de 25 ediciones y numerosas refundiciones y traducciones.



El campesino enseña la nueva verdad (xilografía del año 1521)

"POR ESO, PUEBLO LLANO, DEBES FORMARTE A TI MISMO"
DESCUBRIMIENTO DE LA PALABRA COMO ARMA

El triunfo de las innovaciones, tanto religiosas como políticas del siglo XVI, conocido por el de la "Reforma", tuvo lugar principalmente gracias a la literatura y concretamente al medio literario que vive entonces su primer gran apogeo: el libelo.

EL LIBELO

El cambio social que empezó a fraguarse a comienzos del siglo XIV, influyendo en el proceso de concienciación de amplios círculos, tuvo su mayor expresión en la lengua tanto hablada como escrita, y en un tipo de literatura que en primera línea sería literatura utilitaria, didáctica o de lucha. Lo considerado como más novedoso fue el poder de la palabra. La literatura comenzó a influir en la voluntad de grandes sectores de la población con ideas, argumentos, exigencias, gritos de combate y también por utopías y sueños fantásticos: en suma, animaba a la acción, al por principio novedoso.

La naciente literatura ofrecía un cuadro distinto de la realidad, una realidad caduca y necesitada de cambio y portadora del nuevo individuo: el "hombre corriente".

Literatura popular

El campesino y el artesano entran en la literatura en la que no habían tenido acogida hasta ahora o su papel de clase había sido en todo caso marginal. Ahora, sin embargo, será equiparado al caballero, al clérigo y al príncipe, e incluso aparece a veces superior a ellos en funciones de juez. La literatura tendrá un nuevo cometido: servir de medio entre las diferencias espirituales y políticas. Decisivas a este respecto serían la invención de la imprenta y la producción de literatura utilitaria a precios económicos. Novedosa será también la abolición de barreras estamentales y locales. El escritor —procediese del estamento que fuere— no dirigirá más su obra a un lectorado determinado sino a una población toda en general o según solía decir Hans Sachs, "der gemeine Mann" (el hombre de la calle). Lo que se estaba operando en relación con la revolución cultural era una revolución literaria.

La revolución literaria

La revolución literaria que se está operando en torno al año 1520 es parte esencial del cataclismo político-religioso que afecta a toda la nación alemana, luchando unos a favor y otros en contra. Esta revolución político-religiosa que se extiende de 1517 a 1526, desde la publicación de las tesis luteranas hasta el final de la Guerra de los Campesinos, no debe ser asociada a la literatura de la época, como ilustrativa o crítica. Los escritos de la Reforma son una parte determinante del movimiento histórico.

Aun siendo los autores de esta época copartícipes de esta revolución literaria no lo expresaban directamente; sabían lo que hacían y no desconocían la repercusión de sus panfletos. En Lutero podemos leer: "Algunos piensan que yo he causado al papa más daño sin utilización de la fuerza, sólo con mis discursos y escritos, del que pudiera hacer un rey poderoso". Los escritos de estos autores no eran, en su contenido, más que planes y consignas y postulados de una revolución religioso-política; y si se trataba de autores contrarios a una revolución, la realidad de la " revolución", al fin y al cabo, quedaba indirectamente confirmada.

"Somos libres y queremos serlo". Literatura panfletística

La literatura panfletística del primer tercio del siglo XVI constituye uno de los objetos de estudio más tentadores para el crítico que se preocupe por las posibilidades de influencias o repercusión de la literatura y con la cuestión del papel de la palabra en la consecución de objetivos revolucionarios. El número de libelos en este tiempo se calcula en varios centenares y presumiblemente rebasaría el millar. Se trataba de impresos pequeños de 3 ó 4, o como máximo 50 ó 60 páginas. La tirada, considerable para aquella época, alcanzaba los 1.000 ejemplares, incluso a veces los rebasaban, y no eran infrecuentes ediciones varias. Así tenemos el ejemplo del diálogo revolucionario *Karsthans* (denominación popular para el campesino) que en un año registró 10 ediciones. Y el catálogo de los rebeldes, *Die zwölf Artikel (Los doce artículos,* 1525), en unas semanas fue editado 24 veces, e incluso

copiado y reproducido a mano, y su difusión alcanzó a toda Alemania, llegando hasta la misma Inglaterra desde el Tirol.

Géneros literarios

En lo que atañe a los géneros literarios estos libelos comprendían sermones y epístolas, crónicas, tratados, comunicaciones, diálogos e incluso dramas, poemas y canciones. Entre estos géneros destacaban la epístola y el diálogo; la primera, bajo el cariz de la misiva privada, comentaba asuntos de interés general, y el segundo recogía numerosas discusiones y conversaciones que habían tenido como escenario calles y plazas, hogares y tabernas. El lenguaje se amoldaba a los objetivos de cada autor, y de común tenían, unos y otros, la mayor expresividad y fácil comprensión, para llegar lo más directamente al lector. El estilo presentaba tres rasgos distintivos: utilización desorbitada de versos bíblicos, de modismos y refranes así como palabras groseras y ofensivas para el contrario.

Coloquios sobre religión

Paralelos a las numerosas discusiones y coloquios —a veces ante millares de asistentes— las "conversaciones sobre religión" eran similares a las discusiones o simposios actuales, con la diferencia de que aquéllas duraban hasta semanas —los libelos correspondían a los foros actuales donde puede cada uno expresar libre y públicamente su pensamiento; no solamente sobre cuestiones religiosas sino también político-sociales. Los oprimidos y clases inferiores podían así tomar la palabra y expresar sus sentires y opiniones sobre el mundo y la vida de las clases pudientes y dominantes. Los subyugados eran menestrales y campesinos, el "gemeiner Mann" que participaba ya en las controversias religioso-políticas del país.

No faltaron intentos bruscos de censura. El Edicto de Worms de 1521 prohibía la redacción, impresión, venta y difusión de libros que defendían la lucha contra la Iglesia y los antiguos poderes temporales, pues tales libros estaban "plagados de malas enseñanzas y malos ejemplos". La persecución afectó a autores, impresores y comerciantes con ingente dureza: la proscripción, pérdida de los derechos de ciudadanía, prisión y ejecución eran algunas de las consecuencias, lo que explica que los autores se escondiesen con frecuencia bajo el anonimato y los impresores trabajasen al margen de la ley. Estos abusos, fundamentales en la reforma, serían la temática principal de esta literatura. Las propuestas de cambio, de los líderes-portavoces de la revolución, y de los autores pueden resumirse en los siguientes aspectos: la demanda de libertad de las clases inferiores, y sobre todo la lucha por la abolición de la esclavitud (1524/26) y el restablecimiento del tercero de los *Doce Artículos,* negados por Lutero y Melanchton: "somos libres y queremos serlo". Es la denegación de ser "eigen" (propio).

Programa revolucionario

Además de por la libertad se luchaba por la igualdad. El programa revolucionario de los de Taubertal, por ejemplo, contiene el siguiente pasaje: "Los clérigos, nobles, y no nobles deberán en el futuro atenerse al derecho común a todos los ciudadanos y campesinos y no ser superiores a los otros". El símbolo de la desi-

gualdad estamental continuaba visible en los castillos y monasterios, cuyos dueños, según las consecuencias políticas, tenían que desprenderse de ellos. Pero junto a la igualdad se oían también voces solicitando la fraternidad. Así se explica uno de los interlocutores en el diálogo del *Nuevo Karsthans:* "En la iglesia de Cristo debe reinar la igualdad y todos debemos comportarnos como hermanos". Precisamente los rebeldes de 1524/26 formaron alianzas que las denominaban "Asociaciones fraternas".

Principios igualitarios

La lucha por el principio de igualdad dio también carácter de modernidad a estos movimientos político-sociales. Uno de ellos era el de "elecciones", por ejemplo, el derecho a la libre elección de párroco no faltaba en ningún programa. Y también pertenecía a la libre elección el derecho a rechazar a administradores o funcionarios que no cumpliesen satisfactoriamente su misión; derecho, como puede verse, natural en cualquier democracia moderna. En uno de estos libelos, el dirigido a la *Asamblea de todo el campesinado,* el autor preguntaba si se podía o no destituir a la autoridad. Y sugería que por qué no podían elegirse ya las autoridades entre los sastres, zapateros y labradores, quienes podían gobernar en "fraterna fidelidad" para mantener la "hermandad cristiana".

Crítica a la iglesia

Entre las numerosas consideraciones que aparecen en esta literatura figuraba la de acabar con las medievales prácticas eclesiales de la usura: "Todos los bienes robados a los pobres se encuentran en las casas de los ricos o los curas". También en estas hojas se pedía la exclusión de las grandes sociedades comerciales: por ejemplo, Lutero, defensor de esta medida, las denominaba "monopolio". Así pues en el *Heilbronner Programm* o la publicación moderada *Reichsreformentwurf (Proyecto de reforma del imperio),* habría que eliminar a las "sociedades comerciales", por ejemplo, a los Fúcar, a los Hochstätter y Welser, etc., porque ellos hacen y deshacen, según su santo deseo, en el comercio y tráfico de mercancías. Y tras las aparentes diferencias religiosas intuían los autores de esta literatura satírico-política los auténticos motivos recónditos; como es el caso del prominente adversario de la Reforma, Eck: "Querido, el Eck no es un tonto, él defiende los tejemanejes económicos de los Fúcar".

Dos reformadores y un propagandista de la Reforma

Thomas Müntzer defendió de manera contundente, en julio de 1524, el derecho del pueblo al poder en la jerarquía, ya proclamado en el libelo radical antes anunciado *A la asamblea de todo el campesinado.* En tonos parecidos sigue expresándose en los meses siguientes Th. Müntzer, superando incluso las formas revolucionarias de la época. En las semanas de lucha de 1525, escribe tajantemente que todas las criaturas deben ser libres y que "el poder debe estar en manos del pueblo". Es el principio de la soberanía popular anunciadora de la primera declaración voluntaria de democracia en Alemania.

Al igual que Lutero y otros importantes escritores de la época, Müntzer fue teólogo, teólogo que se consideraba "siervo de Dios". Pero a diferencia de Lutero, de quien fue al principio partidario, muy pronto desconfió de la "gracia" y de la "escritura". Él hablaba más bien de la "revelación de Dios", de la que el hombre era partícipe. Y mientras que para Lutero era la Biblia la norma de conducta para el cristiano, para Müntzer era la "palabra interior" de Dios sobre la que se sustentaba.

"Siervo de Dios"

Esta "palabra interior" no se consigue sin una lucha obstinada por la verdad, a la que uno solo puede acercarse con "ánimo serio". De este valor y de esta lucha permanente dan testimonio los escritos de Müntzer, quien además recomienda no establecer separación entre ese bregar por la verdad y la lucha por la mejora de circunstancias externas, bajo las cuales únicamente puede iniciar el hombre sencillo una auténtica vida cristiana. El principio de la revelación de Müntzer se distingue de la doctrina de Lutero en que los no cristianos, los paganos, aunque no conozcan el evangelio, sin embargo perciben la revelación, la palabra interior, quizás mediante su "razón humana". Con su concepto de razón, Th. Müntzer pone la primera piedra a la posterior "época de la razón".

Esta es en suma la filosofía de los escritos teológico-políticos de Müntzer.



Thomas Müntzer (1490-1525)

Lucha por la verdad

De éstos destacaremos tres, todos ellos del año de la Guerra de los Campesinos (1524): *Auslegung des anderen Unterschieds Danielis (Exégesis de la otra diferencia de Daniel,* [segundo capítulo del libro de Daniel]), *Ausgedrückte Entblößung des falschen Glaubens (La falsa fe al desnudo)* y *Hochverursachte Schutzrede und Antwort wider das geistlose, sanftlebende Fleisch zu Wittenberg* (escrito contra la doctrina luterana).

Portavoz de las clases inferiores

Como pensador político Müntzer fue portavoz de una fracción radical, de un colectivo urbano, de la clase baja, el ala más extrema del movimiento popular de la época; sin embargo, suele catalogársele injustamente de "cabecilla de los campesinos". Y tampoco son raros otros calificativos como el de "exaltado", "utopista", etc. La denostada ala izquierdista del protestantismo, representada por Müntzer,

fue, no obstante la que llevó a su fin —el propio Lutero lo reconocía— los planes del reformador. Müntzer se adelantó a su tiempo y desarrolló un pensamiento muy moderno al declarar como imposible una reforma religiosa sin ir acompañada de una reforma político-social. Reforma que abarcaba todo el orden social, que debía basarse en la comunidad de bienes. Müntzer no buscaba con la abolición del poder del príncipe la exclusión del estado y del gobierno, lo que él defendía era la soberanía del pueblo y el poder popular armado. Punto de partida de este cambio político-social era el reconocimiento de la realidad social: la explotación del pueblo por los príncipes, la nobleza y el clero. Müntzer fue lo suficientemente realista para darse cuenta de que de los intelectuales poco podía esperar para su carpa, pues éstos eran en gran parte "farsantes ateos y aduladores que solamente decían lo que gustaban de escuchar los señores" o "eruditos de la pluma que comían gustosos el buen cocido en la mesa de los cortesanos". Por eso la única salida era: "que el pueblo se educase a sí mismo para no ser por más tiempo engañado". Toda la teoría social y la filosofía de Müntzer estaba resumida en el versículo 1,52 de San Lucas, el que recomendaba en los momentos decisivos: "Él quitó a los poderosos de sus sillones para elevar a los humildes".

Lutero contra los campesinos

La postura opuesta de Martín Lutero al movimiento campesino es una realidad, y conocido es también su libelo *Wider die räuberischen und mörderischen Rotten der Bauern (Contra las bandas rateras y asesinas de los campesinos,* 1525), donde podemos leer que "éstos creen poder ganar el cielo con asesinatos y derramamiento de sangre". "Por eso, señores, liberaros, salvaros, ayudad, compadeceros de esta pobre gente. Que utilice la espada el que pueda". Fueron precisamente



Lutero de monje



Campesino revolucionario

los adversarios católicos quienes revelaron este escrito y las intenciones y postura anticampesina del gran reformador. Ellos fueron quienes llamaron la atención sobre la obra de Lutero, donde no se excluía la violencia, defendiéndola incluso contra los superiores y la autoridad eclesiástica. Sirva de muestra el siguiente pasaje: "¿Por qué no atacarlos con todas las armas y nos lavamos las manos en su sangre?"

Thomas Murner

En una de las sátiras más importantes contra Lutero, *Von dem großen Lutherischen Narren (Del gran loco de Lutero,* 1522), cuyo autor, Thomas Murner, fue el más conocido de los poetas católicos enemigos de la reforma, encontramos en los estatutos de la "orden luterana" las siguientes palabras: "Éste es nuestro plan y nuestro valor/ lavar nuestras manos en sangre/ tal sería el orgullo luterano".

Murner tomó desde muy pronto, en 1520, una postura enérgica contra Lutero, sobre todo en su réplica al escrito luterano *An den christlichen Adel (A la nobleza cristiana,* 1520), en la que prevenía sobre el peligro de que Lutero, cual moderno Catilina, se convirtiese en el productor de una sublevación campesina. Consignas de libertad pueden encontrarse también en el escrito de Lutero *Von der Freiheit eines Christenmenschen (Sobre la libertad del cristiano,* 1520). Pero, el hombre libre que proclamaba Lutero no era el hombre de cuerpo y alma, sino simplemente el individuo espiritual, el "cristiano", y como súbdito que debía obedecer a la autoridad. "Libertad" para Murner implicaba la dualidad político-religiosa, lo que Lutero juzgaba de insólito, idea que compartía con su colaborador Melanchton al escribir: "Es un delito y un atropello el no querer reconocer ni ser siervo de la gleba". Pero en este delito y atropello consistía la verdadera *Libertad del cristiano,* trasladada al aquí y ahora donde se encerraba la verdadera y plena realidad social.

La igualdad de todos los cristianos

Al anunciar Lutero que todos los cristianos "son iguales", para decir que esta igualdad, lo mismo que la libertad, se limitaba a la igualdad de las almas. En el escrito de Lutero arriba mencionado, cuyo tema central era la igualdad de todos los cristianos, prometió demoler los tres "muros", tras los que estaban parapetados los papistas. En primer lugar, la desigualdad, es decir, la separación entre el estamento clerical y el temporal ("pues todos los cristianos pertenecen en verdad al mundo espiritual"). Esta igualdad luterana está patentizada en las siguientes interrogantes: "¿Por qué son tu cuerpo, tu vida, bienes y honor libres y no el mío, aunque seamos cristianos del mismo calibre: iguales en el bautismo, en la fe, en el espíritu y en todas las cosas? Si matan a un sacerdote, todo un país está en entredicho; ¿por qué no ha de estarlo también si matan a un campesino?" Igualdad que comprendía la igualdad de derechos, y no en último término en cuestiones teológicas. Así se vino abajo el segundo muro: el monopolio del papa a decidir en cuestiones de la doctrina de la iglesia. Todos, incluso el "hombre más insignificante", tienen el derecho a expresarse, incluso a veces "de manera más inteligible" que la del propio papa. Por consiguiente, también le puede ser confiada la Biblia.

Lutero, traductor de la Biblia

Lutero inició la traducción de la Biblia el año 1521, durante su permanencia en el castillo de Wartburg. En 1522 apareció el *Nuevo Testamento,* y en 1534 publicó el *Viejo Testamento,* con lo cual teníamos versión alemana de toda la Biblia. Ésta fue la mayor obra literaria y al mismo tiempo de creación lingüística del reformador y de su tiempo, por su repercusión, equiparable a las grandes obras poéticas del clasicismo alemán en torno a 1800. Bien es cierto que no creó una lengua nueva, ni la nueva lengua literaria alemana. Él mismo declaró que hablaba la lengua de la cancillería de Sajonia porque "era la que seguían como norma todos los reyes y ciudades imperiales alemanas". La base de la lengua de la cancillería sajona la constituían la lengua de los territorios coloniales de la Alemania central oriental.

Pero la Biblia se convirtió en el libro de lectura popular y de gran difusión entre las amplias clases sociales porque Lutero supo ampliar la lengua base de la cancillería sajona con la lengua coloquial, con palabras y expresiones propias del pensamiento e idiosincrasia del pueblo. En la *Sendbrief vom Dolmetschen (Epístola al Traductor,* 1530) escribía: "Hay que preguntar a la madre en su casa, a los niños en la calle, al hombre corriente en el mercado, y mirarlos a la boca y fijarse en cómo hablan para poder traducirlos".



Portada de la Biblia de Lutero (1545)

Limitación del poder papal

El tercer muro era el poder soberano del papa. La asamblea de todos los cristianos, el concilio, debía ser superior al papa, y el pueblo —la asamblea, según rezaba el primero de los *12 Artículos* de los campesinos— tenía el derecho de destitución y elección de los clérigos, y hasta del mismo papa: un postulado de Lutero que venía a ser un fundamento democrático, si bien sólo válido para el campo espiritual. Él, que ya en 1520 se había pronunciado por la destitución del papa, había recordado a los cristianos, en 1523, su obligación de perseguir y hacer abdicar a los regentes que "habían actuado de manera poco cristiana", es decir a los tiranos. Sin embargo rectifica después, por considerar precipitada la decisión anterior, limitándola solamente al sector eclesiástico: "obispos, abades, claustros y gobernantes

de esta índole". Lutero fomentaba con sus juicios una actuación violenta contra las circunstancias y poderes existentes. Méritos que hay que reconocerle, a pesar de las revelaciones de Müntzer, quien criticaba el radicalismo de Lutero, pero sólo el de la palabra, pues demostró que Lutero, quien donaba monasterios e iglesias a los príncipes, simplemente quería tener satisfechos a los campesinos.

Conjuntamente con la contribución de otros contemporáneos, los escritos de Lutero vienen a ser como el fundamento ideológico del primer movimiento social y político-religioso serio en Alemania, surgido de las necesidades y carencias de las clases populares inferiores. Al elegir a Roma y a la iglesia católica, principales reductos del feudalismo europeo, como punto de mira de sus ataques, contribuyó —éste fue su legado futuro— al desplazamiento de las fuerzas a favor de los señores y clases rectoras y pudientes de las ciudades y un mayor poder futuro de la burguesía.



Libelo contra el papa

Hans Sachs (1494-1576)

"Ahora tendrán que enseñaros los zapateros", anunció Hans Sachs en su diálogo en prosa *Disputation zwischen einem Chorherren und einem Schuhmacher (Disputa entre un canónigo y un zapatero,* 1524), donde él se autorretrata como el "zapatero tonto". Este apodo lo consiguió Hans Sachs, con treinta años, al tomar partido por la Reforma. Precisamente uno de sus poemas, *Die Wittenbergische Nachtigall (El ruiseñor de Wittenberg,* 1523), fue uno de los instrumentos más eficaces de la renovación religiosa. Tampoco se vio libre de problemas con la censura, y tuvo dificultades de publicación. Eran éstas dificultades inherentes a un autor político que se atrevió a lanzar un género agitador al que su época se prestaba admirablemente. Hans Sachs, cuya obra nos recuerda el verso blanco, alcanzó la cima de su papel político en 1524, llegando a ser prosista de rango. En cuatro diálogos en prosa, cuya importancia reconoció de nuevo Lessing, eligió como objeto de reflexión las más candentes cuestiones de actualidad. Posteriormente sólo otras dos veces volvió a echar mano de la prosa, durante la Guerra de Esmalcalda en 1546 y 1554, escribiendo otros dos diálogos. Además de la obra en prosa escribió más de 4.000 "Meistergesänge" (canciones de menestral), unos 2.000 poemas, sentencias, fábulas y sainetes en verso, "Lieder" religiosas y profanas, y 208 dramas. En la temática predominaba lo profano, pudiendo por tanto hablarse de un paso importante en la secularización de la literatura alemana, especialmente en el drama.

Hans Sachs fue el representante más sobresaliente de la pequeña burguesía alemana de su tiempo. Tres barreras limitaban la vida y actividad del ciudadano de

a pie: las gremiales, la contraposición de la vida urbana frente a la rural y las barreras de una sociedad en transición de la Edad Media a la moderna. Las tres explican la estrechez de miras de la moral de la época como lo demuestra Hans Sachs al poner como ejemplo de "amor desordenado" la tragedia de Tristán e Isolde, es decir las relaciones prematrimoniales y el adulterio, o cuando Siegfried (Seufrid) aparece como ejemplo del hijo y aprendiz degenerado:

> SEUFRID: ¡Vaya!, ¿por qué me das un martillo tan chico? Me gustaría tener uno más grande. *(El Herrero se lo da.)*
> SEUFRID: Este se aviene mejor a mis fuerzas *(Le da un fuerte martillazo al yunque).*
> HERRERO: Este machaqueo no sirve de nada.
> SEUFRID: ¡Antes me enseñasteis a darle fuerte y no ser vago! Esto es lo que he hecho, ¿por qué te quejas?
> CRIADO: Me parece que no estás bien del todo.
> SEUFRID: ¡Espera, espera, lo vas a ver enseguida! *(Con el mango del martillo echa fuera al Maestro y al Criado).*

Este acto de rebeldía en el taller era un hecho horrible para el maestro de entonces. Para el pequeño burgués gremial eran vitales la fidelidad matrimonial, la buena educación y sumisión de los hijos, y en especial la obediencia en el trabajo. Pues la moral burguesa era condición existencial y tenían que doblegarse a la férrea rigidez de las normas preestablecidas. Sin embargo, ello no fue óbice para que este zapatero-poeta protestase contra los mecanismos político-económicos de su tiempo, de cuya crisis y tensiones es fiel reflejo su obra.



Hans Sachs

Hans Sachs que reconoció la explotación de la clase campesina se quejaba asimismo de la de las capas inferiores de la ciudad: "Sigue rigiendo poderosa entre comerciantes y editores la avidez de beneficios. Oprimen a sus trabajadores y destajistas cuando éstos les entregan o van a buscar nuevos géneros o nuevo trabajo, reprochándoles su labor de la manera más dura. Puede verse al pobre trabajador tembloroso ante la puerta del señor, con las manos entrelazadas, silencioso, para no perder su favor". Hans Sachs fue la voz del pueblo sencillo, del menestral, del trabajador y campesino en sus farsas de escarnio y carnestolendas. Sólo al "hombre sencillo" iba dirigida su obra y a nadie más. Su *Ruiseñor de Wittenberg* pretendía acercar la Reforma al pueblo. Y por él tomó partido cuando describía la desolación de la guerra: "El hombre pobre es el pagano/ tiene que soltar la piel/ cuando los príncipes se pelean".

"FUNDARON UNA ESCUELA DE CANTO"
"MEISTERSANG", CANCIÓN POPULAR, CANCIÓN LITÚRGICA, LÍRICA CONFESIONAL

Considerado el Humanismo como un nuevo medio espiritual, paralelo a la iglesia, al estudiar la literatura alemana entre el medievo y la edad moderna, encontramos una literatura que viene a ser un nuevo medio cultural y que no podemos desvincular del Renacimiento europeo: nos estamos refiriendo al *Meistersang*. Ha solido ser calificado de género moralizante y —comparándolo con el *Minnesang,* formalmente afín— como arte de escasa relevancia o simple producto decadente. Ello explica el que no suela figurar ni un solo ejemplo de *Meistersang* en las antologías literarias. El mismo Sachs, uno de sus principales representantes, vive en el recuerdo presente como autor de "Fastnachtsspiele". El conocimiento único que hoy tenemos del *Meistersang* es a través de la ópera de Richard Wagner *Die Meistersinger (Los maestros cantores).*

Arte colectivo

Sin embargo, si consideramos el "Meistersang" como creación literaria personal, de cierto rango, el concepto del mismo es muy diferente. No disponemos, es verdad, de "arte individual de talla", pero sí de "una creación de carácter colectivo" (B. Nagel). El concepto de arte para los "Meistersang" era diferente del mismo concepto en el periodo artístico: no se trataba de una creación "genial", expresión de la individualidad del artista, ni de una creación excepcional, sino la aspiración por un arte en correspondencia con una norma válida para todos los compañeros de profesión, para todos los "Meister" (maestros). Las canciones eran obra de la comunidad artística, de la "Singschule" (escuela de canto) y servían para la instrucción y divertimento de la comunidad y de toda la población, es decir, de la ciudad.

Arte de laicos

El "Meistersang" era un producto de la cultura urbana temprana, de la burguesía laica, asentada en la sociedad estamental, frente a la medieval clerical. La oposición al cristianismo como institución —no como doctrina de fe— la anotamos ya en sus inicios: la leyenda de sus orígenes se remonta a la era otónica cuando ya se hablaba de controversias entre la iglesia y los primeros "Meistersinger". No son casuales las alusiones en una canción a la fundación de la primera "escuela de canto" en Maguncia: "Fundaron una escuela de canto y se sentaba arriba en el sillón quien hablaba mal de los curas". Rasgo característico de esta escuela, como el del Humanismo fue su actitud polémica contra el clero, en especial contra su avidez y su codicia, polémica que asumió después de la Reforma, formando parte de su doctrina antipapal. E idéntica postura adopta frente a la nobleza luchando preferentemente contra las posiciones de privilegio de la aristocracia. Uno de los principios y convencimiento de tales escuelas era el de ser ocupación del "buen" (noble) "arte del canto", puesto que la poesía había dejado de ser cosa de la nobleza. Ahora no existía nada más noble que el arte del canto, pues: "quien se ocupa de la poesía pertenece en verdad al linaje noble" (Michel Beheim, siglo XV). De este modo el

"maestro cantor" se consideraba miembro de una nueva nobleza, la nobleza del sentimiento (o "nobleza de la virtud"). Una nueva norma se impone y de ello da ya muestras Frauenlob (ca. 1300): "La nobleza de la sangre y la del dinero son manifestaciones del mundo corporal, en el mundo del espíritu cuenta lo que uno es y puede personalmente".

El "Meistersang" pervive medio siglo

El "Meistersang" es, entre todas las tradiciones de la literatura alemana, la de más larga historia. Está testimoniada la existencia de "escuelas de canto" desde el siglo XV, escuelas en las que se practicaba el "Meistersang". La última se sabe que cerró en 1875. El número de "canciones" creadas en esta larga andadura —la mayor parte no impresas— es inabarcable. El periodo de florecimiento se extiende a lo largo de los siglos XV y XVI, periodo en el que los gremios, sus principales representantes, desempeñaban un papel social importante. Según los documentos disponibles, los "Meistersinger" eran en su mayoría menestrales o artesanos. Es lógico suponer que este artesano era muy diferente, al menos en lo social —su economía era muy próspera— del artesano del siglo XX. Además de ser consciente de sí mismo, el vivir encorsetado en el mundo de las antiguas ciudades alemanas, permitía aunar su específico trabajo profesional con otros intereses de mayor horizonte: los religiosos, especulativos y artísticos. El artista del Renacimiento —como Durero, Riemenschneider y los constructores de las catedrales y de los palacios burgueses de las ciudades— vivía no por casualidad en este ambiente. Condición para su intervención en las "escuelas de canto" era una formación religiosa y profana previa, y no fueron raros los eruditos entre ellos, por ejemplo, el primer traductor de la *Iliada,* el profesor, jurista, editor y traductor Johannes Spreng de Augsburgo (siglo XVI). No extrañará, por tanto, el que estas escuelas fuesen el origen de una frase tópica para la posteridad: "wer immer strebend sich bemüht..." Quien "trabaje y estudie" en la escuela, será al final recompensado con la bienaventuranza, según el Meistersinger Daniel Holtzmann (1600).

Escuelas más importantes

Sobre la historia del "Meistersang", de las escuelas en particular y de los "Meistersinger", disponemos de datos importantes: algunos a través de tratados teóricos e históricos en verso, redactados por los propios "Meistersinger"; otros, por informes, documentales, todos de los últimos tiempos, debidos a Puschmann, Spangenberg, Wagenseil, de finales del siglo XVI a finales del siglo XVII.

La "escuela de Maguncia" es considerada por unanimidad como la más antigua de todas, rebasando en fama e importancia en el siglo XVI a la de Nürnberg; es decir, produciéndose un desplazamiento de la "dorada Maguncia", la que vivió su apogeo en la Alta Edad Media, a la más importante de las ciudades de la nueva era, Nürnberg, la que conquistaría el primer puesto en la vida cultural. Las principales de ellas las encontramos en el sur y oeste de Alemania, siendo poco frecuentes, y de escasa importancia, en el norte o zona del bajo alemán.

Principios formales

El "Meistersang" mantuvo en sus principios formales una constancia y continuidad poco frecuentes en la historia de la literatura. Entre los elementos obligados figuraban la rima, el escandir, etc., todos ellos recogidos en un registro de todas las reglas, la llamada "Tabulatur". Aquí encontramos toda la terminología que configuró al "Meistersang". Por ejemplo: "Bar" (la canción entera), "Gesätz" (la estrofa), "Gebänd" (esquema rímico), "Ton" (la forma conjunta, métrico-musical), la prescripción de dividir la estrofa en tres partes: dos Stollen (estrofas de igual estructura) y "Abgesang" (estrofa final). El contenido de las canciones era variadísimo y abarcaba todos los temas: desde la doctrina y fe religiosa hasta el macro y el microcosmo: antigüedad, Edad Media, actualidad, moral, sátira, etc., pero siempre con un acento especial sobre la temática religiosa: Dios, María, la Trinidad, etc. También encontramos la crítica social, sobre todo en las quejas sobre el poderío cada vez mayor del dinero.

Desde la publicación de las tesis luteranas en 1517 los "Meistersinger" tendrán un nuevo tema: la Reforma, convirtiéndose, a través de sus canciones, en mediadores del pensamiento reformista; como consecuencia de la misma surgirán nuevas escuelas, concretamente en Austria, al adherirse grandes sectores de la población a la Reforma, y cuyo movimiento finalizaría con la puesta en marcha de la Contrarreforma. Incluso hasta Lutero fue influenciado formalmente en sus canciones por los "Meistersinger", figurando, por tanto, el famoso reformador "entre los más reconocidos 'Meistersinger'" (Spangenberg).

Maestras cantoras

Igual que en los primeros grupos gremiales también en las "escuelas de cantores" tuvieron acogida las mujeres; sin embargo, sus nombres han pasado a la posteridad, a diferencia de las poetisas medievales, exceptuadas las procedentes de la nobleza. Así nos es conocido de la escuela muniquesa el nombre de Katharine Holl.

Distinta es la realidad en la canción popular y su melodía, de la que disponemos de numerosos vestigios, aunque la fecha nos sea desconocida, por ejemplo: "Todos mis pensamientos..."; "Innsbruck, tengo que dejarte", etc., son ejemplos de ese periodo de transición de la Edad Media a la moderna, siglos XIV/XVI, conocido en la literatura alemana como el del "florecimiento" de la "canción popular". Al mismo tiempo es una época importante, la primera, de labor recopiladora, la segunda, también significativa, tendrá lugar en el siglo XVIII, introducida por Goethe y Herder. Existen algunos cancioneros importantes como el *Lochauer Liederbuch* (1452-60), el *Rostocker Liederbuch* (ca. 1460), la antología de Georg Forster *Frische teutsche Liedlein (Primavera de cancioncillas alemanas,* 1539/56) y el *Ambraser Liederbuch* (1582); todos ellos contienen una cifra importante de canciones, el de Forster, por ejemplo, 380. También a partir de 1512 aparecen los primeros cancioneros impresos.

Canciones populares

Las canciones populares son un fragmento del amplio campo de la "poesía popular". Hay que hacer constar que esta poesía no está en estricta oposición a la artística. Encierra tanto valor artístico y se diferencia de ella por no figurar el nombre del autor y ser otra la vía de transmisión. La canción popular "vive" en su tradición, cuyo portador es principalmente el pueblo (campesinos, artesanos, aprendices, sobre todo las clases media y baja de las ciudades, además de los mineros, marineros, soldados, estudiantes y posteriormente también los obreros). Su pervivencia en la tradición significa también variabilidad, y en contraposición a la conservación del texto canónico en la "alta literatura", la canción popular encarna un proceso productivo: "La tradición productiva y creativa a través de la comunidad, del colectivo, es la diferencia primaria y sustancial de la "canción popular" y lo que la distingue de otra clase de canciones y poesía" (H. Strobach).

La canción popular ofrece una amplia visión de las circunstancias sociales en aquellos siglos. La miserable situación en que vivía el pueblo fue objeto frecuente de la "Volkslied". Testimonio clarividente nos ofrece el autor del *Eulenspiegel* al describirnos el género de vida de los oficiales artesanos jóvenes: "El invierno era frío, las heladas fuertes, y sobrevino una carestía tal que muchos criados se quedaron sin trabajo". Y el mismo tema recoge una canción que nos habla de la penosa situación en que vivían los jóvenes tejedores de Augsburgo: "En invierno, cuando vuelan los "mosquitos" blancos/ los pobres aprendices tienen que resignarse".

La vida cotidiana de la gente del campo dejó también sus huellas en canciones del tipo de la siguiente, *Bauernklage (Queja del campesino)*: "¡Ay! no soy más que un pobre campesino/ mi vida es en verdad dura". Las quejas se oyen también de labios de los criados, como en esta otra muestra de bajo alemán: "No serviré a ningún labrador más./ ¡Odio tanta fatiga!". Estas canciones fueron rápidamente reproducidas y difundidas como coplas y sirvieron de música de acompañamiento en la Guerra de los Campesinos. Sin embargo, en la mayor parte de ellas se atacaba a este gremio; ¿qué explicación tiene esta paradoja? Después de la derrota de los ejércitos campesinos, las canciones positivas a la causa cayeron en manos de la censura del poder señorial, de las que se conservan algunas, precisamente en las actas de tortura de aquel tiempo. De la guerra campesina proviene la insolente canción *Bündisches Lied (Canción de la alianza)*, de la que tenemos datos fehacientes y que comienza: "Un buitre ha volado/ en Hegau de la Selva Negra". El buitre simbolizaba a los rebeldes, y la canción continuaba en toda su crudeza: "Los campesinos se unen/ y luchan con dureza./ Poseen una orden importante/ y se manifiestan de mil modos/ y destruyen castillos/ e incendian claustros:/ Así no nos pisotearán ya más..."

Amor y muerte

Uno de los temas más antiguos de estas canciones es el acontecer diario en la vida de la gente sencilla: el amor y la muerte. También se da la canción erótica, llegando incluso a lo obsceno. Otras, sin embargo, cantan a las estaciones del año, a las fiestas populares con sus danzas y secuelas, como la bebida y la comida. Las hay también de carácter religioso y satírico. A las más antiguas de todas pertenecen

las baladas o romances con héroes caballerescos como protagonistas (por ejemplo, Hildebrand, "Der edle Moringer"), pero con tonos populares: "Nun will ich heben an/ von dem Tannhäuser zu singen" (Ahora voy a cantar a Tannhäuser).

Canción litúrgica

Una nueva creación poética nació en la Reforma: la canción litúrgica. Los siglos precedentes conocieron, naturalmente, la canción religiosa y la eclesiástica; faltaba, no obstante, el canto de la comunidad, la participación de los creyentes en el culto divino. Thomas Müntzer fue el que dio los primeros pasos en esta dirección en Allstedt. De este modo suele ser considerado como el iniciador de la canción litúrgica protestante, siendo Lutero su verdadero fundador. Los historiadores del "Meistersang", e incluso los mismos "Meistersinger" consideraron a Lutero como a uno de los suyos, uno de los más sobresalientes, y éste continúa siendo apreciado como uno de los principales amantes de la música. Algunas de sus canciones siguen entonándose todavía hoy y constituyen la esencia de los devocionarios evangélicos actuales.

Lutero, creador de canciones

El rango que los "Meistersinger" otorgaron a Lutero muestra por sí solo dónde yace una de las fuentes de la canción litúrgica; otra sería la canción popular contemporánea. Pero no fueron los conocimientos que el reformador tenía de la literatura y de la música contemporáneas los que le impulsaron a la creación lírica, sino la necesidad imperiosa de la reforma religiosa. La reforma hizo poeta al reformador. Mas en el siglo XVI la "creación poética" no estaba rígidamente excluida de otras actividades literarias como la traducción, la elaboración o "variación" de textos antiguos o contemporáneos. Así encontramos entre las cuarenta canciones, que aproximadamente compuso Lutero, traducciones al alemán de antiguos himnos y canciones medievales; canciones sobre temas litúrgicos: del catecismo, infantiles, festivas (Vom Himmel hoch...), villancicos, etc.; pocas de ellas son realmente originales o de propia invención. Las canciones de Lutero ejercieron una función, comprensible en las controversias confesionales de la época, hoy día desprovistas de ella. Heine comparó, en este sentido, la popular *Ein feste Burg (Un firme castillo)* con el efecto de *La Marsellesa* de la revolución francesa. Por eso no hemos de caer en la tentación de comparar la vigorosa canción litúrgica del XVI con la desdibujada contemporánea.

Literatura confesional

Como consecuencia de las luchas religiosas de la época surge una literatura confesional de considerable rango, especie de autoconfesión en forma de *Lied*. De varios combatientes en las polémicas reformistas han llegado hasta nosotros canciones litúrgicas, algunas de índole contemplativa, o más bien reflexiones y meditaciones en la soledad; otras de espíritu combativo y alguna exteriorización de propios pensamientos de forma solapada o salpicados con otros contenidos religiosos. Autoconfesiones en tono combativo nos ofrece Ulrich von Hutten en *Ein neu Lied*

(Una nueva canción), canción intermedia entre las subjetivas de Walther von der Vogelweide y J. W. Goethe. Confesiones personales, autobiográficas y religiosas ofrecen algunas de las canciones de Lutero: "Nun freut euch lieben Christen gmein" (Alegraos todos, queridos cristianos); Ulrich Zwingli, el reformador suizo, compuso su "Pestlied" (Canción de la peste), "Hilf, Herr Gott, hilf" (Ayuda te pido, señor, ayuda) en 1519, con tres apartados ilustrativos: "Im Anfang der Krankheit", "Inmitten der Krankheit" e "In der Besserung" (Al comienzo de la enfermedad, En la mitad de la enfermedad y En la mejoría). Sebastian Franck se distancia en su poema "Von vier zwieträchtigen Kirchen" (De cuatro iglesias en discordia) de las confesiones de su época en las siguientes estrofas paralelas: "No quiero ni puedo ser del papa"... "ni quiero ser luterano", "ni tampoco de Zwingli", "no quiero ser anabaptista", para al fin decidirse por una, por su religión individual. Una variante trágica de esta lírica confesional representó en aquella época Thomas Murner, el poeta católico y teólogo de la controversia. En una página sobre la liquidación de la Reforma, especie de testamento de su vida, titulado "In Bruder Veiten Ton" (En el tono del hermano Veit), mantiene la postura aislada, visible y comprensible de quien persiste firme en la antigua doctrina de la iglesia sin reconocer la culpa y perjuicios de las viejas instituciones, más bien ensalzándolas, pero no por orden de nadie sino por propia iniciativa y legitimación: "Esto todo lo digo como persona que soy/ y pienso que actúo de manera correcta/ permaneciendo en la vieja fe".

"Inculcando la palabra y obra de Dios con alegría"
El teatro de la Reforma

En el periodo de transición de la Edad Media a la Moderna se operan transformaciones importantes en todos los campos de la literatura, siendo más aceleradas en los años siguientes, al inicio de la Reforma. Tal es el caso del teatro que registra en el siglo XVI un punto culminante en su desarrollo. No alcanza la altura del drama barroco y ni mucho menos el del clásico, pero sí es cierto que en el siglo XVI perviven numerosas farsas de carnaval de Hans Sachs y el mismo Bertolt Brecht intentó resucitar un drama del repertorio del siglo XVI, *Hans Pfriem* de Martin Hayneccius.

El teatro prerreformista puede dividirse en tres género diferentes: teatro religioso medieval, teatro "profano" —representado por el "Fastnachtsspiel"— y teatro humanista, escrito en latín. Todo él constituye la base y sienta las premisas para el ulterior desarrollo del teatro alemán.

Jakob Wimpfeling (1450-1528)

Los dramaturgos de los círculos humanistas fueron a beber a las fuentes clásicas, en especial a las del latino Terencio, tomando de éstas la estructura, versificación, etc. La primera pieza teatral de un autor alemán fue *Stylpho* del alsaciano Jakob Wimpfeling, decano de la Facultad de artes liberales de Heidelberg. Esta obrita consta de un acto, seis escenas, un prólogo y un epílogo, y fue presentada por el autor en un acto académico, en el acto de entrega de los diplomas de licenciatura, sustituyendo al tradicional discurso del canciller, a quien Wimpfeling representó. Se trata en la obra del curriculum de dos futuros científicos antagonistas: el aplicado Vicentius que acabará en la universidad, y el holgazán Stylpho, que por razo-

nes de estudio marchará a la curia romana (!). Al final, no le quedará al haragán otra salida que la de aceptar el cargo que le asignaran el obispo y el alcalde: pastor de cerdos en una aldea. Conclusión del autor: "¡Qué cambio de destino más sorprendente! De cortesano acabó en aldeano, de amigo de cardenales en criado de campesinos, de lo alto a lo ínfimo, de pastor de almas a cuidador de cerdos. Éste es el miserable fin de la ignorancia. A Vicentius ayudaron sus padres y retornó a la universidad, estudió con aplicación leyes, y fue aceptado en la cancillería del príncipe, en primer término, para ascender después a conónigo de la catedral y alcanzar al final, por unanimidad, el báculo episcopal, cargo que desempeñó con acierto y satisfacción".

La escena como arma

Si observamos la panorámica que ofrece el teatro alemán desde los años 20, cuando la Reforma comenzó a extenderse por toda Alemania, vemos que éste presenta una variedad de formas y contenidos difíciles de agrupar y de ordenar. Los estímulos que posibilitaron este desarrollo fueron ya reconocidos en el siglo XIX por Goedeke, uno de los primeros grandes historiadores de la literatura alemana. Su teoría se basa en la siguiente fórmula: "El pensamiento de convertir la escena en arma de la Reforma hizo que nacieran centenares de piezas teatrales y que durante tres generaciones se contasen por millares el número de actores y espectadores". La Reforma se sirvió del medio teatral en tal medida que los líderes protestantes lo utilizaban con preferencia en situaciones conflictivas, convirtiéndolo a veces, según palabras de Creizenach en "agitación dramática desconsiderada". La temática fundamental del teatro reformista presenta dos rasgos definitorios: 1º como exposición de la doctrina evangélica ("purificada") y como polémica contra la vieja iglesia y sus seguidores, 2º como anunciación del evangelio y polémicas controversias con Roma.

El teatro humanista

También por los años 30 del siglo XVI surge el teatro humanista o teatro religioso. Su desarrollo es producto de reflexiones teológicas; estimulado por algunas frases de Lutero en su interpretación de los *Apócrifos* (Introducción a los libros de *Judith* y *Tobías* y a las piezas *Esther y Daniel)*. Lutero calificó estas piezas como literatura religiosa y piezas representables. En la década de los 40 se desencadenó una discusión en la que también intervino Lutero. La cuestión era de si podían o no ofrecerse al pueblo historias bíblicas en forma de drama. Cuestión que fue resuelta de manera realista como demuestran las palabras de Ackermann de 1536: "el pueblo prefiere ver teatro antes que leer la Biblia". El objetivo era transmitir la enseñanza bíblica de modo agradable, según testimonia Paul Rebhun, el dramaturgo principal de este género: "inculcar en la juventud la palabra y obra de Dios con alegría". Consecuencia de ella fue una avalancha de piezas teatrales en el área protestante durante varios decenios, la mayoría de ellas en alemán y de temas bíblicos del Viejo y Nuevo Testamento, tales como: el pecado original, Caín y Abel, Noé, Abrahán, Jacobo, José, Judith, Susana, el nacimiento de Jesús, las bodas de Canaán, Lázaro, Judas, el hijo pródigo, la historia de los apóstoles, etc.

Paul Rebhun (1505-1546)

Como clásico del género es considerado desde siempre Paul Rebhun con su *Geistlich Spiel von der Gotfürchtigen und keuschen Frauen Susannen (Pieza religiosa sobre la temerosa de Dios y casta Susana,* 1536). Destacaba esta obra los aspectos formales: la consecuente división en actos y escenas y una versificación en la que coinciden, a ser posible, el acento vérsico y el silábico, en contra del principio del cómputo de sílabas. Tema de actualidad sobre la historia bíblica: enfrentamiento entre la esfera casera, familiar "burguesa" donde vive Susana como modelo de mujer hogareña, y la esfera de la "autoridad", aquí personificada en dos jueces. (Se podría establecer una comparación con los dramas clásicos de Lessing y Schiller, *Emilia Galotti* e *Intrigas y amor* en la época de conflictos sociales entre el ciudadano y el poder feudal.) No por simple coincidencia es el conflicto clave del texto repetido a lo largo de la obra, "Gewalt" (fuerza, poder). La acción se atiene al modelo bíblico: el juez intenta seducir a Susana, y al no conseguirlo, termina condenándola a muerte. La salvación, sin embargo, llega de una especie de "deus ex machina", de Daniel, el muchacho enviado por Dios, que descubre las infamias del juez. Es un canto de alabanza a la inocencia perseguida y mantenida en la necesidad, y que espera la salvación sólo de Dios. Rebhun introduce, no obstante, una problemática "humana"; por ejemplo: acusación a la autoridad malvada y a la justicia corrompida y demanda de una justicia capacitada que sepa escuchar al acusado y juzgue no a base de sospechas sino de pruebas. El desenmascaramiento de los jueces por Daniel es una especie de historia policiaca donde el muchacho actúa como un detective de forma racional. A la *Susana* de Rebhun precedió otra obra con el mismo título de Sixt Birck, de 1532. Birck era director de escuela en Basilea y dio mucha importancia a las formas democráticas en los colectivos; por ejemplo, en el colegio de jueces, a los que otorga un papel central en la obra.

Otro de los temas preferidos en su tiempo fue el de la historia de José, quizás el más estimado de todos (hasta Th. Mann se ocupó de él en el siglo XX).

La leyenda de José

Este motivo se prestaba igualmente a la confirmación de la inocencia perseguida, con la consiguiente salvación y ascenso del protagonista. Venía a ser una versión a la inversa del tema de Susana: aquí es el hombre el que será seducido y sufrirá persecución después de rechazar la tentación. La historia de José adquirirá también una dimensión universal como lo demuestra la historia del teatro del XVI. Así lo testimonia Thomas Brunner en el epílogo de su obra *Jacob und seine zwölf Söhne (Jacobo y sus doce hijos,* 1566) —José figura en ella como héroe indscutible—: "Lo que David canta en sus salmos:/ Dios elevará al pobre/ y le rescatará del ciénago/ liberándolo de todos los sufrimientos/ y dándole un puesto junto al príncipe/[...] príncipe de todo Egipto/ emulando en poder al faraón". Estos versos tuvieron su precedente en Lutero, quien en 1530 en su *Predigt, daß man Kinder zur Schulen halten solle (Sermón que deberá pronunciarse a los niños en la escuela)* hace una detallada interpretación de este salmo 113: sueño-visión del burgués primitivo: no se trata de conquistar el lugar del príncipe sino de conseguir un puesto a su lado.

Thomas Naogeorg

Una de las piezas teatrales más significativas del siglo XVI alemán fue la *Tragoedia nova Pammachius* de Tomás Naogeorg (1538) (traducido libremente vendría a ser *La nueva tragedia del impugnador universal,* es decir, el papado. La obra fue traducida rápidamente al alemán, incluso por varios autores a la par, y Rebhun le escribió el prefacio). Se trata de la escenificación del grave conflicto histórico entre el protestantismo y el papado: la acción es mínima y abundan las disputas. De resaltar es el final abierto: el quinto acto, según el autor, lo escribirá la historia. El papado es tachado aquí de Anticristo —siguiendo la enseñanza de Lutero— y sus pecados serán recogidos en los "12 artículos de la fe cristiana", donde el autor enumera los más importantes puntos de vista de la iglesia católica, los que —según criterio protestante— son los crímenes principales del papado. Novedad técnica literaria sería: los puntos criticados e impugnados al rival serán defendidos por éste en largo monólogo; aunque ya existía esta técnica en su tiempo, por ejemplo, en la sátira de Murner donde Lutero —considerado por Murner como criminal— debe por sí mismo revelar sus objetivos.

Paralelismo europeo

Si el drama de la Reforma, salvo escasas ocasiones, ha desaparecido de la escena se debe a estar todo él anclado en las polémicas religiosas, no pudiendo, por tanto, alcanzar la talla del teatro —algo más moderno — español o inglés, la altura de un Lope de Vega o Calderón, o de un Shakespeare y sus contemporáneos. Hay un dicho que reza: "en el fragor de las armas callan las musas". Es cierto que las musas no callaron en la Reforma alemana, incluso hablaron mucho, pero su voz quedó desfigurada en el ardor de la polémica y sus contenidos ligados al sistema doctrinal confesional. También hay que tener en cuenta la angosta extensión territorial que impedía la ampliación de horizontes, mientras que el teatro de España e Inglaterra surgió en naciones con miras mucho más amplias a raíz de los descubrimientos y expansión ultramarina y la participación en los mercados mundiales, aunque el receso no se haría esperar: en España, por el freno a las libertades que trajo consigo la Inquisición y en Inglaterra, por el puritanismo poco amigo del arte. De lo que no sacó provecho alguno el teatro alemán fue de los conocimientos y enseñanzas del renacimiento italiano, muy al revés de lo que hicieron españoles e ingleses. El teatro español e inglés de finales del XVI y comienzos del XVII pudo, gracias a la recepción de la cultura italiana, alcanzar la altura que consiguió. La obra de Shakespeare no sería lo que fue sin la congenial recepción renacentista del gran dramaturgo inglés. El Renacimiento y el Humanismo, la filosofía y antropología y la novela italiana fueron muchas de sus fuentes. El teatro clásico alemán del siglo XVIII pudo llegar a lo que fue, una vez que a través de Shakespeare recuperó la recepción renacentista, la que fructificó en el desarrollo del mismo.

La novela antes de la novela

Tampoco faltó en la literatura alemana del Humanismo y la Reforma la epopeya o narración extensa en verso, insuficientemente investigada por estar escrita en latín. Por tanto se echa de menos en la literatura alemana —salvo algunas excepciones— la gran epopeya popular de la que ofreció buena muestra la literatura italiana con Bojardo, Ariosto, Tasso y otros más. La excepción la constituye la obra en verso de Sebastian Brant y Thomas Murner. La denominación de "epopeya en verso" se aplica por primera vez a una obra anónima, basada en un original en neerlandés, *Reynke de Vos,* impreso en Lübeck en 1498. En la obra de ambos predomina el componente didáctico-satírico frente al narrativo. Los géneros menores delatan su procedencia, bien de las formas narrativas medievales (el ejemplo y la farsa), bien de las renacentistas italianas (también la farsa), y en otro género, concretamente el "faceto", chistes o chascarillos, se trata de una importación de la literatura vecina.

"Facetos" *o chascarrillos*

El "faceto" está representado en Alemania por la colección de Heinrich Bebel *Libri facetiarum iucundissimi (Los libros más divertidos de facetos,* 1509/14). El "ejemplo" fue introducido por Johannes Pauli en su variada y rica antología *Schimpf und Ernst (Invectiva y seriedad,* 1522). Ambas obras sirvieron de inspiración, a raíza de la Paz religiosa de 1555, a una serie de autores de farsas y sainetes cómicos, de tal modo que los libros de anécdotas y chascarrillos se convirtieron en cajón de sastre en los que viniveron a parar "ejemplos", "facetos" y otros géneros de origen diverso como el cuento breve en verso, trasladado a prosa, la "fablel" francesa y la medieval alemana "Märe", posterior "Märchen" o cuento; de modo que al final se puede hablar de auténtico "potpourri" literario. Junto a los subgéneros antes mencionados encontramos en estas colecciones incluso textos narrativos como la comentada "Märchen", de las que es buena muestra *Das tapfere Schneiderlein (El sastrecillo valiente).*

Según información de Jörg Wickram (1505-1562), autor de la más famosa colección de chascarrillos, titulada *Das Rollwagenbüchlein (El librito de la carreta,* 1555), la obra tenía exclusivamente la finalidad del divertimento:"Pues este librito ha salido a la luz con el único fin de divertir, y no para instruir a nadie y menos aún para vergüenza, burla o escarnio de alguien". Pero no hay que tomar estas palabras en serio, pues los chascarrillos, y también los de Wickram, en un número considerable suelen encerrar una moraleja, una enseñanza o lección. Y también, como en toda la litertura de la segunda mitad del XVI, sirven, de vez en cuando, para el ataque político-social: "Pero hay señores que abusan de su poder y lo malemplean atormentando uno tras otro a sus pobres subordinados, con contribuciones hasta extraerles la médula de los huesos, ¡que baje Dios a verlo!"

Esta literatura del XVI alemán, en su aspecto global, formaba parte de la cultura burguesa-urbana, un género sin ambiciones metafísicas y de marcado anticlericalismo. La problemática del más allá quedaba excluida y la narración se centraba casi exclusivamente en la vida cotidiana del hombre en su entorno. Sin embargo, hay obritas de éstas con un final trágico —por ejemplo, en Wickram— lo que dificulta la delimitación del género.

¿Comienzos de la novela?

Uno de los problemas más difíciles con que se tropieza al historiar la literatura es la fijación de los comienzos del gran género narrativo: la novela. Hasta ahora no se ha podido aclarar si ha existido un desarrollo histórico continuo o una transformación de la novela barroca con la que conectaría la de la Ilustración y subsiguientes. El concepto generalizado de "Novela del Barroco" demuestra que al menos desde el siglo XVII se aplica *de facto* la denominación de "novela" al "género mayor en prosa", aunque las poéticas no hicieran alusión alguna a ellas, tal es el caso de Opitz en su *Buch der deutschen Poëterey* (1624). Más difícil todavía es indagar los orígenes de la "novela antes de la novela" o la prehistoria de la novela. Aquí pertenecen los "Volksbücher" o "Libros populares", así como los modelos franceses, italianos y españoles (los libros de caballería, la novela heroico-galante, la novela pastoril y fantástica); las historietas o ciclos de las mismas, la novela corta y sus colecciones. No es infrecuente que los historiadores de la literatura acudan a los "libros populares" como a las fuentes de la novela alemana en prosa.

Libros populares (Volksbücher)

Con frecuencia echan mano de un subgénero para catalogarlo de estadio inicial. Pero esto aclara tan poco como el negar al "Volksbuch" la denominación de "Roman" (novela), o el hablar de una "forma inicial estructurada" o de "una prosa narrativa en nuevo alto alemán primitivo".

Los autores de la época no utilizaron ni el término "Volksbuch" ni la denominación "Roman", disponían y se servían, sin embargo, del término "Historia", por ejemplo: *Historia von D. Johann Fausten* (1587). El autor del *Eulenspiegel (Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel [Lectura divertida de D.U.*, ca. 1510]), utilizó el mismo término, pero como sinónimo de nuestro moderno "Kapitel" (capítulo), por ejemplo 1ª, 2ª, 3ª, etc. "histori". En 1587 publicó Bartholomäus Krüger una colección titulada *Hans Clawerts Werckliche Historien (Historias reales de H.C.)*. Parece ser que el término "historia" hace alusión a la verosimilitud histórica del relato. De fuente sirvieron diversas épocas y lenguas: además de los modelos medievales alemanes (epopeyas cortesanas en verso que fueron diluyéndose en prosa y utilizaron sobre todo originales franceses y latinos). Como "creaciones originales" alemanas son consideradas aquellas historias que no disponían de fuentes fidedignas —aunque algunos capítulos, fragmentos o motivos estén tomados de otras literaturas, por ejemplo: el *Eulenspiegel*, el *Lalebuch* (1597) de que existe otra versión con el título *Die Schildbürger (Los ciudadanos de Schilda*, 1598) y la *Historia von D. Johann Fausten*.

El *Eulenspiegel* es, entre los "libros de historias" el que ha registrado mayor número de ediciones, traducciones y refundiciones (entre otras la de Hans Sachs, la versión rimada de Johann Fischart; motivos principales utilizados por Charles de Coster en el siglo XIX y versiones para niños, entre otras la de Erich Kästner). El texto presenta una forma intermedia entre "prosa mayor" y "prosa breve" como "Schwankzyklus". Por "Schwank" se entiende en alemán una forma de relatos breves, en prosa o verso, de tema divertido y que suele concluir con una moraleja. Y por "Schwankzyklus", una colección de relatos o "cuentecillos" conocidos sin per-

tenencia autorial determinada y origen difícil de demostrar, como el Till Eulenspiegel, histórico como la figura de Fausto o bien localizables en lugares reales como Laleburg y Schilda. La unidad dada en una novela moderna era impensable entonces.

Así, pues, el *Eulenspiegel* es en el fondo una sucesión de episodios con imprecisa continuidad. Tampoco el autor mostró interés alguno en presentar una biografía detallada del héroe: algunas alusiones a su nacimiento y a su muerte; esto es, en realidad, todo. Exceptuando las relativas a sus padres, no sabemos nada más de sus parientes o allegados, de los amigos u otros vínculos humanos como el amor; ni tampoco refleja los motivos y causas impulsoras de las acciones de Till.

Eulenspiegel

Es un libro pobre en emociones, exceptuando los sentimientos de venganza y la alegría por el mal ajeno. Tampoco conoce escrúpulos de orden alguno. El contenido de las historias es de lo más simple: Eulenspiegel juega una serie de fechorías a sus contemporáneos; y no solamente a un grupo determinado de individuos; su objetivo son campesinos y artesanos, nobles y clérigos, y principalmente maestros gremiales, pero no sólo de los potentados. Solamente una vez Till descubre en nombre del "pueblo" una anomalía para demostrar que "el error proviene del pueblo" (*Historia*, 653). Es como si Eulenspiegel se identificase con sus propias acciones, como si no perteneciese a clase alguna ni a nadie, de suerte que toda la sociedad se le muestra desde su lado externo, como objeto de las burlonas jugarretas de su marginado. La postura de Till es de oposición individual a la sociedad a través de la astucia. ¿Cuál es el objetivo de tal actitud? La adquisición de bienes materiales por medio del ocio, objetivo que nada tiene que ver con un progresista o un librelu-chador. Un aspecto moderno ofrece sin embargo Till: aunque se nos presenta como un pobre sin fortuna ni dinero, sin taller ni utensilios de trabajo, utiliza las nuevas y modernas formas de interrelaciones humanas, el cambio de "mercancías por dinero". Él no es el vulgar raterillo; ni mendiga ni utiliza la fuerza. Su actividad consiste en alcanzar la meta propuesta vendiendo o comprando, siempre con la intención de intercambiar dinero y mercancías. A menudo no vende más que su trabajo a un maestro artesano.



Portada de Till Eulenspiegel (1515)

El ciudadano en el papel de loco

A finales del siglo XVI encontramos de nuevo un ejemplo de oposición, a través de la astucia, en el ciclo de farsas de *Lalen* y *Schildbürger.* Los "Lalen" del castillo "Laleburg" eran los ciudadanos más sabios y listos, con cualidades, ni heredadas ni adquiridas, sino conseguidas por la astucia como necesidad. Príncipes y señores se discutían sus servicios hasta poner en peligro su existencia, la de su familia y la de la comunidad. El único remedio para aliviar tal situación era la locura o bufonada. Por el bien común renunciaban expresamente los "Lalen" a su sabiduría y se apresuraban a convertirse en locos. Pero el intento de asegurarase la superviviencia por la astucia, ponía en peligro su atemorizado estado más que el anterior. El autor (¿Fischart?) no buscaba presentar oposición por medio de la locura. Aunque sí encontramos en la obra rasgos oposicionales, por ejemplo: las alusiones a las prácticas de la usura, ya que éstos, los usureros, "chupaban a los pobres —a los más sufridos y necesitados— no sólo la sangre sino hasta el tuétano de los huesos". Sin embargo, las protestas de "los de Lalen" derivaban paulatinamente en la insensatez. Lo que comenzaba como medida de salvaguardia concluía en la propia destrucción, después que la locura ficticia se convertía en real en una especie de "nueva, segunda" naturaleza. La impotencia finaliza en la propia autodestrucción, resultado de una oposición, muestra de la justa protesta contra la insoportable carga que redundaba no en beneficio propio sino en todo lo contrario: el encasillamiento en la propia locura significaba su hundimiento. Únicamente se perjudicaban los de Lalen a sí mismos: "Pues no es lo peor el pasar por loco, sino el que a causa de la locura se entorpecía el provecho común, al que debemos consagrar nuestra vida...".

HISTORIA
Von D. Johañ
Fausten/dem weitbeschreyten
Zauberer vnd Schwartzkünstler/
Wie er sich gegen dem Teuffel auff eine benandte zeit verschrieben / Was er hierzwischen für seltzame Abenthewr gesehen/ selbs angerichtet vnd getrieben / biß er endtlich seinen wol verdienten Lohn empfangen.
Mehrertheils auß seinen eygenen hinderlassenen Schrifften/ allen hochtragenden/fürwitzigen vnnd Gottlosen Menschen zum schrecklichen Beyspiel/abschewlichem Exempel/vnnd trewhertziger Warnung zusammen gezogen/ vnd in Druck verfertiget.
IACOBI IIII.
Seyt Gott vnderthänig/widerstehet dem Teuffel/so fleuhet er von euch.
CVM GRATIA ET PRIVILEGIO.
Gedruckt zu Franckfurt am Mayn/ durch Johann Spies.
M. D. LXXXVII.

El "libro popular" del Dr. Fausto (ed. 1587)

Mayor repercusión universal tuvo la *Historia von D. Johann Fausten* (1587). Además de ser traducido prácticamente a todas las lenguas europeas, incluido el bajo alemán, sirvió de punto de partida para una variopinta tradición narrativa y dramática. Ya en 1593 tuvo lugar una continuación, una especie de segunda parte, donde el fámulo Wagner asume el papel principal; de ahí que se le denomine el *Wagner-Buch*. Además hubo permanentes refundiciones y versiones en prosa, editadas varias veces por G.R. Widmann (1599), Chr. N. Pfitzer (1674) y una anónima, denominada *Der Christlich-Meinende (El pensador cristiano,* 1725). La historia comenzó su andadura con la dramatización de la *Tragische Historie von Doktor Faust* por Christopher Marloe, contemporáneo de Shakespeare, y fue escrita pro-

bablemente ya en 1588/89, estrenada en 1594 e impresa por primera vez en 1604. Del drama de Marlow proceden la pieza popular del *Doktor Faustus* y una adaptación para teatro de marionetas. El *Fausto* de Goethe muestra influencias de ambas tradiciones, tanto de la versión narrativa como de la dramática. Thomas Mann utilizó también para su *Doktor Faustus* —según propia confesión— la *Historia* de 1587.

Fausto, *una de las grandes figuras de la literatura universal*

Con el Fausto entró en órbita uno de los motivos literarios de mayor éxito en la literatura universal moderna con el que solamente pueden competir algunos temas mitológicos o bíblicos. Induce a la reflexión el que en el breve espacio de unos decenios, en torno al año 1600 —se podría decir que después del Renacimiento— nacieron cuatro figuras poéticas que podrían ser calificadas en la investigación de "tipos representativos de la humanidad": además del *Fausto* tenemos el *Hamlet* de Shakespeare (1600/01), *Don Quijote* de Cervantes (1605/15) y el *Don Juan* de Tirso de Molina (1630).

¿Dónde radica el secreto del éxito del tema del Fausto? El texto de la Historia nos presenta ya a Fausto como una "figura preventiva", un ejemplo de cómo no debe actuar el hombre. El autor avisa del peligro de una vida —concretamente la de un sabio, la de un mago y un galanteador— de espaldas a la realidad. Procedente de la zona de Weimar, estudiará en Wittenberg (como Hamlet), se aleja pronto, sin embargo, de la teología (de la fe y de Dios) y lleva una vida de "epicúreo" (ateo y libertino). Pacta con el diablo porque quiere disponer de los medios suficientes para poder indagar y disfrutar de toda la tierra, el cielo y el infierno. Después de algunas aventuras y de algunas malas jugadas a unos y de ayudas a otros, al final de su vida consigue ganarse a la griega Helena como "concubina". Cuando concluye el pacto de los veinticuatro años acordados con el diablo, a Fausto le esperan el fracaso, el final sangriento y el infierno. El logro del autor, hasta hoy desconocido, fue una mezcla que calificaríamos, en jerga moderna, de explosiva: conjuró la figura de un personaje decisivo en la constitución de la modernidad, la del erudito renacentista, la del Fausto, cuyo ejemplo no debiera seguir el hombre moderno. Y previene al público y al lector y pone ante su consideración las dos fuerzas contrarias imperantes en su época, en el "periodo entre revoluciones".

Desde hace un siglo, aproximadamente, ha podido demostrarse que la importante obra narrativa de Jörg Wickram y el *Geschichtklitterung (Caleidoscopio de historias)* de Johann Fischart (1546-1590) pertenecen a la "prehistoria" de la novela alemana. Se trata de dos individualidades que, sumadas a la de Hans Sachs, son los representantes genuinos y más significativos de la burguesía en la literatura alemana en los inicios de la Edad Moderna.

Wickram publica a mediados del siglo XVI, entre 1539 y 1557, además de su colección de historietas, cinco voluminosas obras en prosa; tres de ellas se desarrollan en ambiente básicamente cortesano: *Ritter Galmy (El caballero Galmy); Gabriotto und Reinhard* y *Der Goldfaden (El hilo de oro)*. En las otras dos recoge principalmente escenas y acontecimientos de la vida burguesa, siendo su escenario ciudades burguesas o lugares comerciales como se da el caso en *Der jungen Knaben Spiegel (El espejo de los muchachos)* y *Von guten und bösen Nachbarn (La buena y la mala vecindad)*. Éstas, sin embargo, no gozaron de la aceptación del

público y del éxito editorial de las tres primeras; prueba de ello es que éstas últimas figuran en la antología de "Libros populares" *Das Buch der Liebe (El libro del amor,* 1587). A su vez muestran, tanto en los motivos como en el estilo, mayor proximidad a los "libros populares" que por ejemplo *El espejo de los muchachos,* que es una variación de la parábola del hijo pródigo. Sin embargo, ni unas ni otras pertenecen por ningún concepto a las grandes obras narrativas del género. El denominador común a las cinco —aparte de la ambientación cortesana y burguesa tan marcada— es la enseñanza social: una especie de compendio de temprana ideología burguesa.



"Gabriotto y Reinhard" (1511), de J. Wickram

Ideología burguesa temprana

Podríamos indicar como signos orientativos la valoración del trabajo y la "opinión" de que la "inquietud" es un rasgo específico del género humano: "Como todo el género humano ha nacido y ha sido creado para 'estar insatisfecho', cada uno debe llevar a cabo el orden, el trabajo y la vida según principio divino". Además hay que subrayar la categoría suprema del amor sobre las diferencias sociales y de clases: con resultado feliz en *El caballero Galmy* e *Hilo de oro,* y trágico en *Gabriotto y Reinhard,* y la alabanza a la familia, al matrimonio y la educación, a la buena vecindad y, no en último término, a la amistad. También en la obra de Wickram queda ya de manifiesto la dicotomía: nobleza de la virtud y nobleza de la sangre, siendo la segunda desplazada por la primera, proceso moderno que constituiría el fundamento histórico de la verdadera edad moderna, iniciada en 1789, de manera simbólica lo encontramos ya exteriorizado en el *Espejo de los muchachos.*

Johann Fischart

La creación narrativa de Fischart de mayor significación, conocida principalmente por el abreviado título de *Caleidoscopio de historias* (tres ediciones en vida del poeta, en 1575, 1582 y 1590), es en original un título barroco de doce líneas de extensión. El autor mismo aclara que el libro ha sido traducido del francés y que está basado en el *Gargantua y Pantagruel* (1532 y 55) de Rabelais, concretamente en la primera parte, en el *Gargantua.* Rabelais asimismo parte del "libro popular" del *Gigante Gargantua* (1532), en el que se entremezclan elementos de la épica artúrica y de literatura popular medieval, cuentos de gigantes. El papel de Fischart no fue el de simple "traductor", sino que se trata de una versión amplificada, manteniendo la tendencia esencial de Rabelais: ridiculización de la vieja nobleza, de la alta clerecía y de toda autoridad, de los oscurantistas, escolásticos y de la nueva

nobleza de dinero. Además Fischart confiere a su obra el carácter de "triunfo de lo material" (E. Auerbach) y sus funciones.

Otros nuevos componentes son en Fischart la introducción de la fe reformista junto a la calvinista, presentándolas como irreconciliables, burlándose de ellas y echando de menos el espíritu unitario renacentista. Sin embargo, la obra de Fischart se distingue de las demás creaciones de la literatura alemana del siglo XVI por su "lenguaje poético de incomparable virtuosismo" (Sommerhalder).

Capítulo III

Literatura del Barroco

Alemania en el siglo XVII

La guerra de los treinta años, conflicto europeo

El Sacro Imperio Romano Germánico no era en el siglo XVII más que un edificio en ruinas, amenazado por dentro y por fuera. Mientras que Francia, merced a las guerras confesionales y civiles últimas se había convertido en un estado territorial unitario, el imperio alemán, con la Guerra de los Treinta Años, sufría un importante retroceso político y económico. Al ser un conflicto europeo, se trataba, primordialmente, de una lucha por la soberanía en Europa de los Habsburgos o los Borbones, en la que Francia asumió la defensiva. Sin embargo, ésta consiguió romper el cerco que le tendía el poder de los Habsburgos, representado por Austria y España, y al final de la guerra, Francia acabó por tomar la batuta de la política europea. La amenaza de una monarquía universal habsburguesa había desaparecido con la ayuda de Suecia.

La lucha por el poder del imperio

En el contexto del imperio, la guerra se convirtió en una lucha por la soberanía entre el Kaiser y los distintos estamentos imperiales, y mientras éstos se preocupaban por mantener los derechos adquiridos a lo largo de siglos, el Kaiser Fernando II dejaba entrever como único objetivo la creación de un estado moderno absolutista. Éste intentó, como antaño lo hiciera Carlos V, frenar o eliminar las tendencias centrifugales que habían adquirido mayor virulencia como consecuencia del cisma confesional. La paz religiosa de 1555, firmada por los Habsburgos y que ponía fin a las controversias de la Reforma y garantizaba la libertad religiosa territorial de los príncipes *("cuius regio eius religio")*, no fue más que una pasajera tregua de alto el fuego. La paz definitiva que pondría fin a las numerosas discordias sería resultado de los tratados de Münster y Osnabrück. Para la constitución del imperio estos acuerdos significaban la confirmación de los derechos estamentales, sin los cuales, en el futuro, no se podría dar un paso en cuestiones imperiales, mien-

tras que ellos conseguían libertad de alianza. De ahora en adelante no podrá ya hablarse —salvo limitaciones— de historia del imperio: la historia territorial ocupará un lugar propio.

El imperio alemán: "un monstruo"

El profesor de derecho natural y político, Samuel Pufendorf, describe el estado en que quedó el imperio, después de la Paz de Westfalia, con las siguientes palabras: "No nos queda otra solución, si queremos catalogar el imperio según las reglas de las ciencias políticas, que calificarlo de un cuerpo irregular, similar a un monstruo que con el tiempo, debido a la negligente aquiescencia del emperador, al egoísmo de los príncipes y al intervencionismo de los clérigos, pasó de ser una monarquía regular a una forma de estado disarmónico, que ya no es una monarquía limitada sino un espejismo, pues tampoco es una federación de varios estados, sino más bien una cosa intermedia entre ambos. Tal estado será foco permanente de la enfermedad mortal y de los cataclismos internos del imperio, donde por un lado el emperador luchará por el restablecimiento del poder monárquico y por el otro los estamentos fuertes perseguirán la consecución de la libertad plena" *(De statu imperii Germanici,* 1667). La Guerra de los Treinta Años dejó tras sí un país desolado, si bien la dureza y duración de la misma no repercutió por igual en todas las regiones. La población del imperio disminuyó de 15 a 17 millones que era antes de la guerra a 10 u 11 después de 1648, a pesar de ser relativamente bajas las pérdidas bélicas inmediatas. El número de caídos en las batallas tampoco fue especialmente grande, ni hay que achacar a los ataques a la población civil la pérdida importante de vidas. Fue ante todo la peste la causante principal del diezmo de la población. Bien es cierto que fueron las condiciones bélicas las más responsables: el peligro de epidemias, por ejemplo, en las ciudades atiborradas de refugiados. Hubo que esperar hasta el siglo XVIII para reparar las pérdidas humanas y alcanzar de nuevo las cifras anteriores a la guerra. También fue lenta la recuperación económica, agravada por una crisis agraria en la postguerra, y por una depresión en el comercio y en la industria textil que no pudo ser superada hasta finales de siglo.

Con el fin de la Guerra de los Treinta Años desaparecieron también en Alemania definitivamente los intentos absolutistas del imperio. Por absolutismo entendemos en Alemania absolutismo territorial. Los territorios iban apuntándose, con el debilitamiento del poder central imperial, nuevas atribuciones, impulsaban la intensificación de la propia actividad gubernamental y limitaban, si era posible, los derechos de los estamentos territoriales.

Con el continuo incremento de los gastos estatales fue necesaria una reorganización de la administración territorial. La intensa actividad estatal, con ayuda de un creciente aparato funcionarial, desembocó en una reunificación del territorio y en una mayor influencia del estado en los más diversos campos sociales, con lo cual, la legislación, la enseñanza, el bienestar y seguridad públicas, la economía y la iglesia desembocaron en un marasmo de prescripciones y ordenanzas.

La cultura cortesana del absolutismo encontró su más clara expresión en los suntuosos jardines de los palacios que se levantaron a partir de los años 90. De ejemplo para la corte principesca sirvió en Alemania una vez más el modelo francés que ofrecía principalmente el Versalles de Luis XIV, construido entre 1661-1689; si bien en Viena, el más importante reducto del imperio, se tomaba como modelo el estilo español. Ese prurito de imitar el lujo versallesco en fiestas y edifi-



El aniversario de la paz (Johann Klaj, 1650)

cios rebasó la capacidad financiera de los territorios alemanes, más pequeños, como era lógico. El ceremonial cortesano tenía un único sentido, una mayor representación del poder principesco y una, a su vez, más notable disciplina de la sociedad cortesana, es decir, de la nobleza. La corte como sistema social regulaba conductas y actitudes, ofrecía posibilidades de colocación y situaba al individuo en un mundo en el que la envidia y lucha por la posición y el rango eran la constante, y donde todo giraba en torno al príncipe. El ceremonial cortesano, las fiestas y festejos cuidaban de marcar las diferencias y levantar las barreras sociales entre señores y súbditos, de lo que daban buena prueba los suntuosos palacios, aislados intencionadamente por sus estilizados jardines y extensos parques del resto del mundo.

El erudito (burgués), funcionario ideal e ideal servidor del estado

La ampliación de los asuntos y actividades estatales y la consiguiente demanda de empleados bien formados supuso una revaluación de los eruditos humanistas, quienes pueden conseguir un puesto privilegiado en el orden estamental y convertirse en el sostén del estado. El erudito y humanista pasará a ser el ideal servidor del estado en dura competencia con la nobleza, la que o no se sentía ca-

pacitada para tales funciones o se negaba a entrar al servicio del estado. No es que en realidad existiese un entente entre el príncipe y la clase erudita con el propósito de desbancar a la nobleza. Lo que perseguía el príncipe con el fomento de un funcionariado instruido era presentar a la vieja nobleza un competidor, que al mismo tiempo le sirviese de acicate y de guía hacia la nueva realidad de servicio al príncipe. Y así vemos cómo a lo largo del XVII se opera un cambio y una "reprivilegización" de la nobleza que, sirviéndose de la propaganda humanística, estudia en la universidad, consiguiendo de este modo la cualificación necesaria para el ascenso en la carrera funcionarial.

Discordias internas

El siglo XVII no es sólo, ni mucho menos, la época de la Guerra de los Treinta Años, de la guerra contra los turcos (sitio de Viena, 1683) y de las discordias con Francia (guerra holandesa, 1672-79; guerra del Palatinado, 1688-97) y contra Suecia (guerra Suecia-Brandemburgo, 1675-79), sino que es además un periodo de controversias internas y de disturbios sociales que aun cuando no tan espectaculares como las confrontaciones políticas y religiosas, sin embargo demuestran que algo había corrompido en aquella —aparentemente— tan bien ordenada sociedad. En numerosas ciudades, y aun en el mismo campo, entre los campesinos, se registraban disturbios sociales, a los que había que sumar la quema de brujas, que iba cada vez adquiriendo carácter endémico.

Persecución de los judíos

Causas de estas discordias en las ciudades fueron, además de los enfrentamientos confesionales entre reformistas y contrarreformistas, la crisis económica (inflación) y los conflictos entre las clases rectoras y los gremios. En el curso de los disturbios en la ciudad imperial de Frankfurt del Main (sublevación de Fedtmilch, 1612-14) fue asaltada y saqueada la "Judengasse", el gueto de los judíos, siendo expulsados de la ciudad unas 2.500 personas que formaban la comunidad. Estas escenas, provocadas y dirigidas por los gremios en época de crisis económica, de paro y de pobreza, tenían siempre como objetivo a los judíos, amparados por los patricios y los consejeros de la ciudad quienes mantenían con ellos rentables negocios. La comunidad judía de Frankfurt vivía desde 1460 en auténtico gueto y veían entorpecido su trabajo profesional por un sinfín de prescripciones discriminatorias, según puede verse en una publicación de la época: *Die Juden zu Franckfurt Stättigkeit und Ordnung (Los judíos de Frankfurt, tesón y orden,* 1613). Si bien es verdad que no se dieron las duras persecuciones y las masacres de finales de la Edad Media, hay que reconocer que la situación de los judíos era precaria. En el siglo XVI fueron expulsados de varios territorios: Baviera, Palatinado y Brandemburgo. El antisemitismo de Lutero agrandó el antijudaísmo en los países protestantes.

La caza de brujas

El descenso de la persecución de los judíos en los siglos XVI y XVII, en comparación con la Edad Media, coincide con una permanente intensificación de la caza de brujas que alcanzó un grado escalofriante en la primera mitad del siglo XVII. El historiador Hugh Trevor-Roper hace referencia a esta circunstancia: "En el siglo XVI la brujería desplaza al antisemitismo, borrándolo prácticamente del mapa en el siglo XVII. Si los judíos fueron el chivo expiatorio de la muerte negra en Alemania, la brujas lo serían en la guerra de religiones". Los procesos contra las brujas fueron utilizados como medio de disciplina por el poder eclesiástico y político. Se da la circunstancia de que la mayoría de las víctimas en esta persecución eran mujeres. Es cierto que también fueron procesados hombres, pero parecía como si la brujería fuera delito especial de las mujeres. "La mujer es mala por naturaleza, porque duda más pronto y reniega antes de la fe, lo que constituye el fundamento de la brujería", según puede leerse en el *Hexenhammer (Martillo de las brujas,* ca. 1487) de Heinrich Institoris y Jakob Sprenger, publicación sobre el proceso de brujas que se anotó 29 ediciones en los siglos XV, XVI y XVII.

Crítica al proceso de brujas

Se alzaron también algunas voces contra esta organizada caza de brujas y contra los principios dominantes y el procedimiento judicial. Entre los críticos figuraba el jesuita Friedrich Spee, quien condenó duramente la práctica del proceso de brujas en su *Cautio Criminalis,* aparecida anónima en 1631. Sin embargo, sería Christian Thomasius el primero que, apoyándose en Spee y aunque en una época en que ya habían desaparecido las persecuciones, tendría éxito en su empeño.

LITERATURA Y SOCIEDAD

Literatura social y ocasional

La literatura alemana del siglo XVII se puede calificar, en particular y salvo reservas, de literatura social: "Anterior a la emancipación del sujeto se puede decir, sin duda alguna, que el arte era en cierto sentido más social que después" (Theodor W. Adorno). Este carácter eminentemente social se pone de manifiesto sobre todo en la poesía ocasional, "casualcarmina", que aunque atacada por las poéticas de la época, se dio de manera masiva y acompañaba al hombre desde la cuna hasta la sepultura. Martin Opitz da fe de ello en la siguiente cita: "No se escribirá libro alguno, ni se celebrarán bodas ni entierros sin nosotros; y puesto que nadie puede morir solo, nuestros poemas les acompañarán hasta la tumba". Bien es verdad que no se puede pasar por alto el problema que representa una producción masiva por encargo y con frecuencia remunerada, pero no tiene por qué causar perjuicio a una práxis orientada hacia los convencionalismos sociales. El encargo como condicionante de la producción se da desde siempre en las artes y en la literatura, no sólo en la lírica, con los denominados "casualcarmina", sino en otros géneros, con objetivos religiosos y didácticos como en el "drama jesuítico", "el teatro escolar" o "los juegos florales cortesanos".

Función de la poesía: "prodesse"

El carácter de bien "público" de la literatura puede deducirse por el carácter básicamente retórico que tenía en el siglo XVII, manteniendo aún vigente la norma horaciana del "prodesse et delectare". La literatura debe perseguir un fin didáctico y conducir a un género de vida sustentado en la virtud. Buchner, profesor de Wittenberg, en su poética editado por los años 30, aconseja al escritor y poeta busquen el efecto didáctico en la literatura: "Ambos deben enseñar qué debe hacerse u omitirse, y no suplicando, prohibiendo o corrigiendo, sino mediante toda clase de ejemplos y fábulas, el método más estimulante para aprender, guiar —sin forzar y con agrado— como si de un juego se tratara, hacia la virtud y lo provechoso".

La poesía como medio de disciplina

La enseñanza de "lo que se debe hacer u omitir" va más allá de la nueva normativa ética o del simple catecismo de virtudes cristianas; además de esto recogía un comportamiento social y político: "la poesía, al cumplir su función ética, debe incluir hechos sociales y políticos" (Wolfram Mauser). La poesía debe servir también para salvaguardar el orden y la paz social, según leemos en algunas de sus contiguas éticas: "cuídate de comer y beber en exceso", "teme a Dios", "honra a tu padre y a tu madre", pero también "obedece a la autoridad"; todas ellas están entresacadas de los sonetos de Johann Plavius (1630); ejemplo instructivo de la unidad de virtud, sociedad y política.

Poetas eruditos

Salvo algunas excepciones, como es el caso de Grimmelshausen, la mayor parte de los poetas burgueses de este tiempo pertenecía a la clase culta. Todos ellos habían estudiado en la universidad, conocían a fondo, como era habitual en la época, retórica y poética y poseían por tanto la formación imprescindible para dedicarse a la poesía. Cada vez era mayor el número de nobles que se dedicaban a las letras, después de haber adquirido la formación humanística propia de todo poeta. Si bien es verdad que los aristócratas consideraban su labor poética como "circunstancial", no era otro el caso de los autores burgueses. El poeta vivía de otra profesión, bien como clérigo o profesor, médico o funcionario del municipio, de la región o de la corte.

La sociedad literaria "Fruchtbringende Gesellschaft" ("sociedad fructífera")*: objetivos y conflictos*

Los príncipes estaban, en parte, supeditados a la labor de los poetas y los eruditos; no sólo por sus "ansias de inmortalidad" (Opitz), sino también porque se pensaba que con el "encanto de la palabra" (Jakob Horst) se podía "acallar el espíritu rebelde del hombre de la calle", y se podían alcanzar, con los poetas, los objetivos "patrióticos". Esto puede verse, a simple vista, si presentamos a la primera y

más importante de la "Academias de la lengua" del siglo XVII, la "Fruchtbringende Gesellschaft" ("La sociedad fructífera"). Ésta fue fundada en 1617, siguiendo el modelo de academias extranjeras, y se propuso como tarea única "el cultivo de las buenas costumbres" y el cuidado de la lengua alemana. La sociedad estaba abierta a todo amante "de la honradez, la virtud y la cortesía, y en especial de la patria" (Ludwig von Anhalt, su fundador). Entre sus miembros, la mayoría de la nobelza, figuraban también burgueses, sin cuya colaboración no hubiera alcanzado la "Fruchtbringende Gesellschaft" el prestigio de que gozó. Aun cuando no hemos de olvidar el papel decisivo del príncipe Ludwig von Anhalt, quien la dirigió hasta su muerte en 1650 y evitó se convirtiera en una orden de caballeros.

La "Fructbringende Gesellschaft" introdujo la costumbre, que después introducirían otras sociedades, de designar a sus miembros con apodos curiosísimos: el alimentador, el bienoliente, el sabroso, el coronado, fueron algunos de ellos. Es discutible si con estas nominaciones se quería jugar a la abolición o no de diferencias estamentales, creando como sucedáneo una especie de *nobilitas litteraria*.



Portada de uno de los escritos programáticos de la "Fruchtbringende Gesellschaft" (1646)

¿Nobleza literaria?

Fuese ello como fuere, Ludwig von Anhalt, si no se propuso directamente el fomento de la inteligencia burguesa, indirectamente sí que se llevó a cabo una política social que tropezó con la resistencia de ciertos círculos de la nobleza. Y lo que sí es cierto es que con su política muchos literatos y hombres de letras fueron ganados para el servicio del estado y su administración.

Las diferencias de clase se acentúan

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos y consecuciones de la "Fruchtbringende Gesellschaft" y de los miembros de procedencia burguesa, con la muerte de Ludwig von Anhalt-Köthen (1650), la sociedad fue adquiriendo cada vez más un carácter caballeresco-cortesano. El ser socio de la "Fruchtbringende Gesellschaft" —por lo menos durante el tiempo que el príncipe Ludwig llevó sus riendas— era considerado como una distinción por la que se esforzaron en conseguir sus 527 miembros, número que en 1680 llegó casi al millar (890). Entre los nombres más sonados registramos los de Johann Valentin Andreae, Anton Ulrich von Braunschweig, Sigmund von Birken, August Buchner, Georg Philipp Harsdörffer, Friedrich von Logau, Johann Michael Moscherosch, Martin Opitz, Justus Georg Schottelius, Diederich von dem Werder, Johann Rist y Philipp von Zesen. Otro de los méritos im-

portantes de esta Academia, llamada también "Palmenorden" (orden de las palmas), fueron los esfuerzos realizados en el campo de la traducción. Y siguiendo su ejemplo fueron formándose —a partir de los 40— nuevas agrupaciones, entre las que cabe destacar: la "Deutschgesinnete Genossenschaft" ("Asociación germanófila", 1643), de la que fue alma von Zesen, y la de Nuremberg, la "Pegnesischer Blumenorden" ("Orden floral del Pegnitz", 1644). Estas dos admitieron también mujeres entre sus miembros. A la vista de la dispersión territorial de Alemania, estas academias de la lengua llegaron a constituirse en los "verdaderos centros literarios del siglo XVII" (Ferdinand van Ingen).

La literatura que surgirá en tales condiciones —a las que habría que anexionar la censura— sería materia para un público muy limitado y muy peculiar; más reducido todavía entonces por el precio de los libros, estando su adquisición reservada a las clases que disfrutaban de cierto bienestar. Círculos de lectores y bibliotecas asequibles a todos los públicos no existían todavía.

Lectores escasos. Libros caros.

Las voluminosas novelas histórico-cortesanas, tan de moda en aquella época, solamente eran accesibles a la clase privilegiada —altos funcionarios, nobles— pues el precio de la novela de Lohenstein, *Arminius* (1689/90), que era de 8 táleros, correspondía al sueldo mensual de un funcionario corriente.

La reforma literaria

El retraso alemán

A comienzos del siglo XVII, cuando nacen las obras maestras de Shakespeare, el secretario de un magnate de Bohemia plantea una cuestión que no sólo le atañe a él: "¿Por qué no podemos hablar nuestro alemán/ en cierto modo y manera/ y escribir carmina alemanes/ y fomentar el arte/ entre los hablantes?" Estas palabras, tomadas de la poética *Von Art der Deutschen Poeterey,* expresan el estado de descontento en la literatura alemana en el periodo de transición del XVI al XVII. Lo que llamaba la atención a su autor Theobald de Hock y a algunos de sus contemporáneos, era la discrepancia entre las literaturas populares renacentistas del sur y occidente europeos y la poética alemana, anclada todavía en los modelos medievales. Lo que más le extrañaba, según escribe Martin Opitz en 1624 con patriótico énfasis, era "que a pesar de que los alemanes no tenemos que envidiar a ninguna nación en arte y habilidad, sin embargo, hasta ahora, nadie ha habido entre nosotros que se haya entregado al cultivo de la poesía en nuestra lengua materna con aplicación y entusiasmo". Especial hincapié pone Opitz en "nuestra lengua materna", pues en este aspecto el retraso alemán era considerable, y le faltaba el paso decisivo dado por las literaturas europeas occidentales y meridionales que habían alcanzado la renovación de la literatura en lengua popular sobre una base humanista.

Esfuerzo nacional-humanista en otros países

A la cabeza de estos impulsos nacional-humanistas se encuentra Italia, la que ya había vivido su apogeo literario en el siglo XIV con Dante, Petrarca y Bocaccio, y en el XVI con Ariosto y Tasso. En Francia fue el grupo de "La Pléiade" el que a mediados del XVI se propuso renovar la lengua y literatura francesas según el modelo de los clásicos y de los renacentistas italianos. Y también los poetas españoles, ingleses y holandeses siguieron el ejemplo de Italia —y posteriormente el de Francia— poniendo, de este modo, en marcha "el siglo de oro" de sus respectivas literaturas. En Alemania, sin embargo, el temprano humanismo de finales del siglo XV, con las numerosas traducciones e intentos renovadores de la literatura alemana, no pasó de un breve entreacto. El latín fue casi exclusivamente la única lengua que se conservó de los humanistas y eruditos, la que con el alemán pervivió en las dos literaturas —la latina y la alemana— amparadas una y otra en sus respectivas tradiciones, en la humanista la primera y en la tradición popular, no erudita, la segunda.

El latín y el alemán en el siglo XVII

Y no sólo los italianos, al sentirse rodeados por pueblos bárbaros, consideraban a los alemanes como tales y al alemán como lengua bárbara, sino que hasta los mismos humanistas alemanes compartían sentimientos similares. El latín fue la lengua por excelencia de los líricos más representativos del siglo XVI, y en esta lengua consiguieron rango europeo y una obra inexistente hasta entonces en Alemania. Productores y consumidores de esta nueva literatura en latín eran idénticos y procuraban mantener el status elitista y levantar barreras entre ellos y la masa no humanista, diferencias que no se allanaron en el XVII, pues la nueva literatura en alemán, propaganda con patriótico entusiasmo, continuó desarrollándose sobre un fundamento humanista-erudito. Para Opitz y los demás reformistas era lógico que la transición a la lengua alemana no debía significar un retorno a las formas y contenidos de la literatura en alemán del siglo XVI: "Y con este motivo debo recordar sin rubor que considero trabajo baldío si alguien pretende ocuparse de la poética alemana —y además de ser poeta por naturaleza— no se haya embebido bien de libros griegos y latinos y haya aprendido de ellos el verdadero manejo, y también que todas las enseñanzas imprescindibles para la poesía... en su caso no servirán de nada".

Por consiguiente, portadores de la nueva poética alemana podrían ser solamente los autores con formación humanista: el alemán sustituiría al latín, pero el arsenal humanístico de la lengua poética y las premisas poetológicas continuarán siendo las mismas. La renovación de la lengua literaria y de la literatura alemanas supuso una ruptura decisiva con la tradición patria: no hay senda de continuidad entre Hans Sachs y Martin Opitz o Andreas Gryphius. Bien es cierto que existe una continuidad, pero no se da precisamente en la lengua: la tradición literaria latina pertenece a uno de los condicionamientos ineludibles de la literatura alemana del XVII.

Antigüedad y Renacimiento como modelos

Paralela a la tradición latina concurre la de la poesía renacentista en los países desarrollados del Sur y Oeste de Europa; pero en Alemania faltaba aún por realizar esa renovación de la poesía popular sobre un fundamento humanista. Y el alemán estaba capacitado para ello, pues ya había dado suficientes pruebas en la muy digna poesía del pasado medioevo.

La reforma de la poesía alemana va íntimamente ligada, según historiadores y contemporáneos, al nombre de Martin Opitz (1597-1639). Ya sus comienzos tienen como objetivo el dictado de programas y recetas poetológicas —siempre con ejemplos apropiados— que sirviesen de modelo para todas las formas y géneros: el drama, libretos operísticos, novela cortesana, poesía didáctica y bíblica, lírica, etc. Su *Buch von der deutschen Poeterey* (*Libro de poética alemana,* 1624) es la primera preceptiva literaria en lengua alemana. El breve tratado de Opitz contiene, además de las normas de versificación y empleo de la lengua alemana, todo cuanto recogían las poéticas renacentistas. Capítulo decisivo para el desarrollo de la lengua alemana es el que tratara sobre "la rima, las palabras y clases de poemas", donde aclara los aspectos técnicos poéticos de la reforma. He aquí algunas de las normas métricas: "Una vez más, también cada verso es yámbico o trocaico. No quiere esto decir que debamos tener en cuenta la cantidad de las sílabas, sino que por el acento y el tono debemos reconocer qué sílaba larga o breve debemos utilizar".

MARTINI
OPITII
Buch von der Deutschen Poeterey.
In welchem alle jhre eigenschafft vnd zugehör gründtlich erzehlet/ vnd mit exempeln außgeführet wird.
Gedruckt in der Fürstlichen Stadt Brieg/ bey Augustino Gründern.
In Verlegung David Müllers Buchhändlers in Breßlaw. 1624.

Portada de la Poética de Opitz, 1624

De este modo, Opitz impone el uso de versos alternos (yambos y troqueos) en la poesía alemana y —a diferencia del proceso cuántico, compuesto de sílabas, de la métrica antigua— formula la ley del acento. La regla de la alternación fue suprimida muy pronto, permaneciendo el principio de la observancia del acento natural de la palabra. La *Poética* de Opitz contiene además, junto a las características de los distintos géneros literarios, recomendaciones sobre las diversas formas vérsicas; por ejemplo, el alejandrino y el "vers commun" (verso común: el yambo de cinco acentos con cesura) para el soneto y el epigrama, mientras que el trocaico (o la mezcla de yambos y troqueos) es el más apropiado para las formas más libres de la "Lied" —la oda según la terminología de la época.

Límites de la reforma literaria

Esta forma poética culta alemana no se impuso por doquier. Los territorios católicos del Sur y Oeste de Alemania se opusieron a la reforma y continuaron la anterior tradición propia latino-alemana. Además de las barreras confesionales y regionales hubo otras de carácter social: el abismo existente entre la clase humanista culta y el pueblo —caracterizadas por el uso del latín o el alemán— continúa perviviendo, sin que se rompa la tradición de la literatura en alemán del siglo XVI, a pesar de la oposición de los poetas humanistas. Un testimonio de que ambas perviven y de que la "Lied" artística continúa cultivándose es *Das Venusgärtlein (El jardincito de Venus,* 1656), mezcla de viejas y nuevas canciones. Incluso el "Meistersang" prosiguió cultivándose en algunas ciudades (en Breslau, por ejemplo —uno de los bastiones de la posía barroca—, existió una escuela de canto hasta 1670), aunque no contaba con el beneplácito de los poetas cultos. Tampoco las coplas de carácter político-religioso-social se atenían a las normas poéticas, como puede verse en la siguiente sátira mortuoria de 1634:

Wallensteins Epitaphium

Hie liegt und fault mit Haut und Bein
Der Grosse KriegsFürst Wallenstein.

Der groß Kriegsmacht zusamen bracht/
Doch nie gelieffert recht ein Schlacht.
Groß Gut thet er gar vielen schencken/
Dargeg'n auch viel unschuldig hencken.
... ...
Han/ Hennen/ Hund/ er bandisiert/
Aller Orten wo er losirt.
Doch muß er gehn deß Todtes Strassen/
D'Han krähn/ und d'Hund bellen lassen.

Epitafio a Wallenstein

En carne y hueso yace y se pudre aquí
el más grande de los príncipes guerreros,
[Wallenstein.

El poder de la guerra se vino abajo
sin haber grandes batallas ganado.
Grandes dádivas donó a muchos
y a muchos inocentes mandó al patíbulo.

Gallos, perros y gallinas arrebató
en todos los lugares por donde pasó.
Pero la ruta de la muerte tuvo que tomar
y dejar cantar a los gallos, y a los perros
[ladrar.

Esta "poesía popular", la literatura de la clase media y baja de las ciudades, sigue produciéndose en múltiples formas y transmitiéndose principalmente por tradición oral, sin influir, qué duda cabe, en la historia de la literatura alemana del XVII.

Literatura y retórica

La categoría de literatura vivencial no tiene validez ni aplicación para la literatura del XVII. Aunque siga utilizándose todavía hoy, de vez en cuando, ello confirma el profundo enraizamiento de la concepción clásico-romántica presente en la tradición histórico-científica, y la dificultad del estudio y análisis de la literatura preclásica.

De los conceptos utilizados en la discusión sobre las peculiaridades de la literatura barroca y su polifacetismo —tales como distanciamiento, representatividad, objetividad, cortesana, etc.— tal vez sea el de retórica el más vinculado específicamente a la lengua. Es indiscutible que la poesía como "dicción obligada" suponía en el siglo XVII una parte de la retórica; así lo expresa también Harsdörffer (1607-

1658) en su *Poetischer Trichter (Embudo poético,* 1647-53): "La poesía y la retórica van íntimamente hermanadas entre sí, tan ligadas y entrelazadas que la una no puede ser ni enseñada, ni aprendida, ni practicada o ejercitada sin la otra". Esta concepción es herencia de los antigüos clásicos y es básica para la comprensión de poesía y poética en los comienzos de la Edad Moderna. Opitz, al considerar como el objeto más noble de la poesía el "convencer, enseñar y deleitar a la gente", está utilizando las categorías retóricas de *persuadere, docere, delectare* y definiendo "el arte de la palabra como arte intencional" (W. Barner). La poesía, la literatura —y estamos pensando en todos los géneros— tienen un "sentido" y una intencionada repercusión.

La poética toma de la retórica también la distinción fundamental entre *res* y *verba,* cosas (objetos, temas de la poesía) y palabras, y la resultante agrupación, aunque sólo sea en el campo de la versificación en el que no se da el paralelismo con la retórica: "La poesía, lo mismo que la retórica, se divide en cosas y palabras, como si hablásemos de invención y división de las cosas, de la preparación y adorno de las palabras, y finalmente de la medida de las sílabas, versos y rimas, y de las diferentes clases de "carmina" y poemas".

Con estas palabras presenta Opitz el capítulo V de su *Poética* para pasar al apartado específico. Si en los capítulos introductorios habla de la esencia de la poesía, defiende al gremio de los poetas y resalta la edad honorable de la poesía alemana, a continuación ofrece una exposición sistemática de los fundamentos y "reglas" de la poesía, recogidos en las preceptivas literarias, tales como: *inventio, dispositio, elocutio.* La lógica de este principio la aclara Harsdörffer como sigue: "Si yo escribo una carta, debo primeramente saber cuál va a ser su contenido y pienso cuál va a ser el principio, el medio y el final y cómo debo ordenar el contenido, de suerte que cada uno ocupe su lugar: igualmente debo indagar seriamente el contenido o el hallazgo de un poema y la redacción de los pensamientos antes de verterlos en el papel, de ahí que sea correcto el decir: 'Mi poesía está acabada, salvo las palabras'".

Adecuabilidad

Cosas y palabras están ordenadas entre sí. La poesía siempre guardará relación con un asunto. La observación de Harsdörffer de que el discurso deberá ser siempre "comprensible, elegante y proporcionado al asunto" quiere decir que la coordinación no deberá ser arbitraria y las palabras tendrán que ser adecuadas al asunto. La poesía está desprovista de lo subjetivo y el poeta se halla equidistante de la palabra y el objeto. La cuestión de lo vivencial es anacrónica e inadecuada a la comprensión retórica de la palabra.

Contradicción entre teoría y práctica

Aunque la coordinación de objeto y palabra no sea arbitraria y esté regulada desde siempre por la enseñanza del "decorum", sin embargo, existe, siempre también, la posibilidad de distensión en el vínculo palabra-asunto y de que se convierta en finalidad propia la forma artística. Disponemos de ejemplos elocuentes en los que se da una contradicción entre la teoría poética del XVII, basada en la tradicional retórica clásica, y la propia práctica, llegando ésta en su alejamiento de la

teoría a adquirir rasgos manieristas. Situación comprensible si recordamos que la tradición retórica no está limitada a la teoría y que la retórica como disciplina está basada en "el triple fundamento de *doctrina (praecepta), exempla* e *imitatio*" (W. Barner). Las consecuencias que el principio de la "imitatio" acarrearía para la praxis poética son múltiples y evidentes.

Imitatio

"Imitatio" no significa en este lugar y época "imitación de la naturaleza", sino de muestras y modelos literarios. La moderna concepción de plagio u originalidad no tenía cabida en la mente de entonces. "el servirse de invenciones de otros poetas es entre los escolares un plagio honroso si saben utilizarlo dignamente" (Harsdörffer). Tales consideraciones encierran en sí la esperanza de que la "imitatio" de obras imitables, del pasado y del presente, conduzca a algo nuevo y personal.

La lírica

Los temas y formas de la literatura renacentista europea serán también determinantes, en la reforma literaria, para la lírica alemana. Los poetas alemanes continuaron la tradición de la poesía amorosa alegre y dolorosa, de la "lied" recreativa, de la lírica laudatoria y de la sátira. Predominan, ante todo, el soneto, el alejandrino largo (la elegía), el epigrama y la oda —bien como oda tripartita pindárica o como "lied". También se cultivan formas artísticas como la sextina y se experimenta con otras formas ódicas antiguas, como la oda sáfica rimada. Finalmente, la simpatía de que gozaban los poemas figurativos muestra la estima por las nuevas posibilidades estéticas de la lengua alemana.

Das Horn der Glükkseligkeit.

Schöne Früchte:
Blumen/ Korn/
Kirschen/ äpfel/
Birn'/ und Wein/
Und was
sonst mehr
kan seyn/
sind hier
in diesem
H O R N/
das Glükk/
auf daß
es uns
erquikk'/
hat selbst
es so
mit hüll
und füll
erfüllt.
wol dem/
dem es
ist
mild.

Poema figurativo de Johann Steinmann (1653) "El cuerno de la felicidad"

También la lírica religiosa se apropió de las nuevas formas estróficas y vérsicas, si bien la canción eclesiástica sigue, en gran medida, vinculada a la tradición patria. Su función, como canto de la comunidad, no supuso el desarrollo que de ello podía esperarse; los escasos testimonios vivos que conservamos de la lírica del XVII pertenecen al género litúrgico. Pero, además de esta lírica escrita para el culto divino público, nace en el mismo siglo del barroco otra "lied" de carácter privado, para la devoción casera, dirigida, también por su nota musical y su componente artístico a un público conocedor de los principios humanistas del arte; se trata de la canción religiosa.

Opitz sería quien rompió el hielo en esta dirección, según aclara Johann Rist en su colección de poemas *Musa Teutónica* (1634): "Opitz rompió el hielo y nos mostró a los alemanes el modo correcto para que en nuestra lengua pudieran darse también los Petrarcas, Ariostos y Ronsardos". Rist fue el introductor de la nueva lírica artística en el Norte de Alemania, en la zona de bajo alemán, lo mismo que haría en todas las regiones protestantes, donde siguiendo el modelo opitziano se fraguó la reforma literaria: su libro de poética y sus ejemplos prácticos constituirían la base para la lírica alemana de los siglos siguientes.

Portada de *Teutsche Poemata* de Fleming

La lírica de Paul Fleming (1609-1640), quien se consideraba discípulo de Opitz, supone el primer hito importante en la lírica barroca. Suele asociársele, generalmente, con el petrarquismo, cuyos motivos fueron ya introducidos en la literatura alemana por Opitz, Weckherlin y otros; sin embargo, Fleming lo hace en su totalidad y será Petrarca quien imprima carácter a la lírica amorosa del alemán. En sus "poemas de amor", titulados *Teutsche Poemata* y publicados en 1646 como obra póstuma, Fleming canta la belleza de la amada, describiendo con una inmaculada pureza los lugares y partes amorosas, ocupándose de la esencia y repercusiones del amor, sirviéndose para ello del enorme arsenal poético de antítesis e hipérboles, heredadas en torno al amor, llegando a veces hasta el límite de la parodia. Pero frente a los tradicionales motivos de las quejas amorosas, la pérdida dolorosa y las ansias mortales, impera en Fleming el motivo de la fidelidad, de la que ofrecen buena muestra, y no por simple casualidad, sus odas. Pues si el soneto y el alejandrino encierran la forma ideal de expresión de la antitética concepción petrarquista del amor, la oda posibilita a la canción un tono sencillo que recuerda a la canción popular ("Un corazón fiel conocido/ es el premio de mayor valor").

El polo opuesto al amado de Petrarca, debatiéndose, zarandeado, entre sus afectos, según expresan la mayor parte de los poemas amorosos, muestran los importantes sonetos filosóficos de Fleming. En el soneto *An sich (A sí mismo)* formula Fleming la máxima, imperativa insistente de una forma práctica, un programa ético, fundamentado en el neoestoicismo, que culmina, dado el carácter epigramático del soneto, en una sentencia final que reafirma la arbitrariedad del individuo frente a los poderes opresores externos. Ofrecemos los dos tercetos del mismo:

Was klagt/ was lobt man doch? Sein Unglück und sein Glücke
ist ihm ein ieder selbst. Schau alle Sachen an.
Diß alles ist in dir/ laß deinen eitlen Wahn/

und eh du förder gehst/ so geh' ich dich zu rücke.
Wer sein selbst Meister ist/ und sich beherrschen kan/
dem ist die weite Welt und alles unterthan.

¿Quejas y alabanzas? tu dicha y desgracia
las llevas en ti mismo. Mira a tu alrededor.
Todo está en ti, huye de tu vana necedad

Y antes de que prosigas, te haré retroceder.
El maestro y señor de sí mismo
tiene todo el mundo doblegado.

Si en Fleming continúan imperando los ideales de individualismo renacentista, en Andreas Gryphius (1616-1664) ocupan el centro de su obra el sufrimiento, la conciencia de transitoriedad y fragilidad de la vida y el mundo.

Andreas Gryphius (1616-1664)

Llevando hasta el extremo del clasicismo opitziano los recursos retóricos de la lengua alemana, Gryphius levanta también su obra sobre fundamentos de Opitz. En uno de sus más famosos sonetos *Trauerklage des verwüsteten Deutschlandes (Llanto por la Alemania desolada)*, posteriormente titulado *Thränen des Vaterlandes. Anno 1636 (Lágrimas de la patria, año 1636)*, utiliza motivos y formas de Opitz. En estos versos, Gryphius presenta, además de "la trompa furibunda" y "los estruendosos cañones", y a través de la *amplificatio,* antológicos alejandrinos a base de antítesis: "Muros arrasados/iglesias derruidas, casas por los suelos".

Lágrimas de la patria, año 1636

Todos estos elementos, repartidos en centenares de versos en el poema épico de Opitz, los recoge y convierte Gryphius en un cuadro simbólico de los horrores de la guerra patria, visión apocalíptica bélica:

Wir sind doch nunmehr gantz/ ja mehr denn gantz verheeret!
Der frechen Völcker Schaar/ die rasende Posaun
Das vom Blutt fette Schwerdt/ die donnernde Carthaun/
Hat aller Schweiß/ und Fleiß/ und Vorrath auffgezehret.

Die Türme stehn in Glutt/ die Kirch ist umgekehret.
Das Rathauß ligt im Grauß/ die Starcken sind zerhaun/
Die Jungfern sind geschänd't/ und wo wir hin nur schaun
Ist Feuer/ Pest/ und Tod/ der Hertz und Geist durchfähret.

Hier durch die Schantz und Stadt/ rinnt allzeit frisches Blutt.
Dreymal sind schon sechs Jahr/ als unser Ströme Flutt/
Von Leichen fast verstopfft/ sich langsam fort gedrungen.

Doch schweig ich noch von dem/ was ärger als der Tod/
Was grimmer denn die Pest/ und Glutt und Hungersnoth
Das auch der Seelen Schatz/ so vilen abgezwungen.

Ahora sí que estamos totalmente arrasados.
La encanallada hueste, la trompa furibunda,
la espada untada en sangre, el cañón estruendoso
el ánimo agotaron y el sudor y el empeño.

Las torres como ascuas; invertida, la iglesia;
la alcaldía, en escombros; los valientes, deshechos;
las vírgenes, violadas. Allí donde miremos
muerte, epidemia y fuego al corazón traspasan.

Por la villa y sus muros corre la fresca sangre.
Tres veces ya seis años que nuestros ríos,
casi atascados de cuerpos, se arrastran lentamente.

Callo lo que es, no obstante, más duro que la muerte,
más fiero que la peste, el incendio y el hambre:
que a tantos arrancaron el tesoro del alma.[1]

En la primera colección de sonetos (Lissaer Sonette, 1637), Gryphius aborda ya el tema que caracterizará toda su obra. Algunos de los títulos de sus poemas son la prueba más elocuente: *Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas.*

Vanitas

Lamento del autor durante una muy grave enfermedad; Los placeres del mundo van siempre acompañados del dolor; La miseria humana, etc.; todos ellos son variaciones sobre la vanidad humana y la miseria terrena y constituyen la tónica de su lírica, de su teatro y de sus oraciones fúnebres. La temática global de sus sonetos abarca toda la historia sagrada, desde *Al Espíritu Santo* al principio hasta los postreros *Der Todt, Das Letzte Gericht, Die Hölle, Ewige Freude (La muerte, El juicio final, El infierno* y *La dicha eterna).* No es casual que ambos estén enmarcados por contenidos tan significativos: el valor de la vida y su sentido en este mundo, donde todo pasa y todo muere y su referencia a la Pasión de Cristo como símbolo de la necesidad del sufrimiento y calamidades terrenas, vía única que conduce al más allá, a la vida eterna. Uno de los ejemplos más hermosos sobre el tema de la vanidad y caducidad de lo terreno lo tenemos en los sonetos ya citados, *Miseria humana* y *A sí mismo,* de los que reproducimos en versión bilingüe el primer verso:

1º Was sind wir Menschen doch? ein Wohnhauß grimmer Schmertzen (¿Qué somos, pues, los hombres? morada triste de dolores)

2º Mir grauet vor mir selbst/ mir zittern alle Glieder (De mí mismo me horrorizo/ los miembros me flaquean)

Incluso cuando Gryphius parece tocar el tema del mundo y la naturaleza, el trasfondo religioso y de redención es inevitable; basta con leer el soneto titulado *Einsamkeit (Soledad)* o los dedicados a las cuatro estaciones. Los elementos y estados de la naturaleza simbolizan aspectos cristianos alegóricos de la historia de los mismos con un trasfondo bíblico tradicional según el cuatripartito sentido de las

[1] Trad. de E. E. Keil y César Simón.

Escrituras. Además, en algunos sonetos la forma se asemeja con su estructura tripartita a la del emblema: *inscriptio, pictura, subscriptio.* No obstante, tal división no es tan claramente perceptible en algunos de ellos, como es el caso de los sonetos *Soledad, Morgen (Mañana)* y *Mittag (Mediodía)* o en el siguiente *An die Welt (Al mundo)*, donde, con elementos líricos tradicionales (la metáfora del viaje en barco, por ejemplo) ofrece un ejemplo antológico de poema alegórico-emblemático:

An die Welt

Mein offt bestürmbtes Schiff der grimmen Winde Spil
Der frechen Wellen Baal/ das schir die Flutt getrennet/
Das über Klip auff Klip'/ und Schaum/ und Sandt gerennet.
Komt vor der Zeit an Port/ den meine Seele wil.

Offt/ wenn uns schwartze Nacht im Mittag überfil
Hat der geschwinde Plitz die Segel schir verbrennet!
Wie offt hab ich den Wind/ und Nord' und Sud verkennet!
Wie schadhafft ist Spriet/ Mast/Steur/Ruder/Schwerdt und Kill.

Steig aus du müder Geist/ steig aus! wir sind am Lande!
Was graut dir für dem Port/ itzt wirst du aller Bande
Und Angst/ und herber Pein/ und schwerer Schmertzen loß.

Ade/ verfluchte Welt: du See voll rauher Stürme!
Glück zu mein Vaterland/ das stette Ruh' im Schirme
Und Schutz und Friden hält/ du ewig-lichtes Schloß!

Al mundo

Mi barco, tan batido, juego de fieros vientos,
corcho de olas altivas, que la marea hiende,
y escollo tras escollo, sobre arena y espuma,
antes de la hora llega al puerto de mi alma.

Cuando la obscura noche se abatió en pleno día,
cuántas veces las velas abrasó el vivo rayo.
Cuántas se extraviaron los vientos, Sur y Norte.
Qué podridos el mástil, el timón, remo y orza.

Desciende, alma cansada, desciende. Ya arribamos.
¿Qué te asusta en el puerto? Ya estás de ligaduras
libre, de angustia y pena, y de dolor amargo.

¡Adiós, maldito mundo, mar de ásperas tormentas!
Gloria a ti, patria mía, cuya calma, a la sombra, abrigo y
paz, conservas, castillo eterno y claro.[1]

---

[1] Trad. de E. E. Keil y C. Simón

Intensificación de los medios retóricos

La lírica de Gryphius tiende y lleva al discurso patético. Acumulaciones, pluralidades asindéticas, paralelismos y antítesis son algunos de los más llamativos medios retóricos; todos al servicio de una reiterativa denominación, un girar en torno al objeto, describiéndolo mediante la enumeración de cada una de sus partes *(enumeratio partium)* o una sucesión de definiciones. Gryphius consigue una comunicación penetrante con la intensificación de los medios retóricos, con su pasión por la asimetría y la virtuosa habilidad y libertad en el empleo de las formas métricas y vérsicas, acentuado aún más por la selección de expresiones llamativas y estridentes, "Zentnerworte" ("palabras como quintales"), según calificativo definitorio. Es precisamente en la acumulación, en la insistente pluralidad, cuando Gryphius, en aras del recurso retórico del *movere,* traspasa los límites del mesurado lenguaje clasicista:

Ach! und weh!
Mord! Zetter! Jammer/ Angst/ Creutz! Marter! Würme! Plagen.
Pech! Folter! Hencker! Flamm! Stanck! Geister! Kälte! Zagen!
Ach vergeh!

¡ Ayes y gemidos!
¡Muertes, clamores, quejas/ angustia/ cruces, martirios, gusanos, plagas.
Pez, tortura, verdugo, llama, hedor, fantasmas, frío, temores
¡Ay!, todo pasa.

Ampliación de las posibilidades expresivas: Zesen y los Nurembergueses

Otro camino distinto para ampliar las posibilidades poéticas de expresión es el que siguen Philipp von Zesen y los poetas de Nuremberg, Georg Philipp Harsdörffer y Johann Klay. El dáctilo que, salvo excepciones, no contaba con el beneplácito de Opitz, será rehabilitado, y con ayuda de onomatopeyas y de la rima interna, surgen, en los años 40, versos deconocidos hasta entonces en la literatura alemana por su viveza y fuerza rítmica. La obra de Harsdörffer encierra además numerosas indicaciones sobre la intensificación del lenguaje metafórico, con los consiguientes frutos posteriores.

C.R. von Greiffenberg: alabanzas al Señor y el manierismo

Influencias del grupo de Nuremberg refleja la lírica de Catharina Regina von Greiffenberg, la poetisa más importante del XVII alemán, que abarca *Geistliche Sonette (Sonetos espirituales), Lieder* y *Poemas* (1662). El primer soneto de su colección *Christlicher Vorhabens-Zweck (Propósitos cristianos),* resume "el juego y la meta" que se ha propuesto en su vida y en su poesía: alabar a Dios, ensalzar la providencia divina, la gracia y la bondad de Dios en la naturaleza; y aunque parezca paradójico, en la práctica del dolor. La poetisa da preferencia al soneto como la forma más adecuada para expresar sus pensamientos y sentimientos religiosos, consiguiendo un logro estético resaltado por la musicalidad del lenguaje: "Jauch-

zet/ Bäume/ Vögel singet! danzet/ Blumen/Felder lacht!" ("¡Entonad júbilos, árboles/ cantad, aves, danzad, flores/ reíd, campos!") La utilización frecuente de escogidos compuestos es otra de sus meritorias consecuciones *[N.d.T.:* Por tratarse en su mayor parte de abstractos de muy difícil traducción, nos limitamos a reproducir la versión aproximada de algunos de ellos]: "Herzgrund-Rotes Meer (mar rojo del fondo del corazón), Herzerleuchtungs-Sonn' (sol-iluminacorazones), Anstoß-Wind (viento-empujón), Himmels-Herzheit (cordial-celeste), Meersands-Güt' (bondad de arena marítima), Anlas-Kerne (pepitas originarias), Schickungs-Aeppfel (manzanas providenciales)". Esta técnica, a pesar del aire manierista que revisten algunos poemas, ofrece un encanto estético y encierra un sentido profundo: tales composiciones revelan analogías ocultas entre Dios, hombre y naturaleza, el mundo se nos presenta como un lugar donde conviven las diferentes esferas.

A pesar de todo lo dicho anteriormente y de la riqueza expresiva de esta literatura, la historia de la lírica barroca alemana no ha de ser considerada como un proceso continuado de los comienzos estilísticos clásicos del preceptor y maestro Opitz, con una fase final experimental en la que el estilo artístico es fin u objetivo último. Más bien esta literatura del siglo XVII sigue vinculada a las normativas poéticas tradicionales heredadas.

Canción litúrgica protestante: Paul Gerhardt

Como género específico alemán anotamos el cántico litúrgico. El poeta más representativo de la canción protestante del siglo XVII alemán es Paul Gerhardt (1607-1676), cuyas canciones, editadas por Johann Crüger, vieron múltiples ediciones, la primera titulada *Praxis Pietatis melica/ das ist Ubung der Gottseligkeit (Praxis pietatis melica, es decir la práctica de la beatitud,* en 1648 y ss.) y la obra completa *Geistliche Andachten (Oficios espirituales,* en 1667).

Como tantos poetas de lírica religiosa, Gerhardt versificó la Pasión y las fiestas litúrgicas, y una de sus más conocidas canciones *O Haupt vol Blut und Wunden* está tomada del tradicional himno latino *Salve caput cruentatum.* Popular le hicieron algunos de sus poemas, tales como *Befiehl du deine Wege (Ordena tus caminos), Geh aus mein Hertz und suche Freud (Emprende camino, corazón mío, y busca gozo)* o *Nun ruhen alle Wälder (Todo el bosque reposa),* textos que brotan de la necesidad de una devoción interior. Sin embargo, no se puede hablar de objetividad, aunque Gerhardt sustituya el plural pronominal "wir" por el singular "ich". En los siguientes versos:

Geh aus mein Hertz und suche Freud	Emprende camino, corazón mío, y busca gozo
In dieser lieben Somm erzeit	en la belleza estival
An deines Gottes Gaben:	en las dádivas divinas:
Schau an der schönen Garten-Zier/	mira el bello ornato del jardín
Und siehe wie sie mir und dir	y piensa como se adorna
Sich außgeschmücket haben.	para ti y para mí.

La presencia del "ego", más que el carácter individual, simboliza como casi toda la lírica religiosa del siglo XVII al ser humano como miembro de la comunidad de fe. Que no se trata de vivencias personales lo demuestra la interpretación que Gerhardt hace de la naturaleza. Aun cuando la mitad del poema consiste en una serie de imágenes sobre la naturaleza, ésta solamente ejerce una función: la belleza pasajera de "esta pobre tierra" sirve únicamente para mostrarnos al Creador y "al

jardín de Cristo" y guiarnos hacia la fe. En este punto coinciden algunos sonetos de Gryphius con las canciones de Gerhardt y la triple unidad formal poemática de Gryphius halla su equivalente en el proceso creacional de Paul Gerhardt.

El cántico religioso católico era más libre que el protestante por no estar supeditado a las exigencias litúrgicas y conectar más directamente con el estilo de la canción popular alemana. Independiente de Opitz, el primero que dio un paso en esta dirección fue el jesuita renano Friedrich von Spee (1591-1635) con su colección de poemas *Trutz-Nachtigall (El ruiseñor a la defensiva)*, publicados en 1649, después de su muerte, y compuestos por los años 20. El amor a Jesús, para el que utiliza todos los recursos lírico-amorosos de Petrarca, constituye la dominante del ciclo, por ejemplo: "O süssigkeit in peinen! O pein in süssigkeit!" ("Oh, ¡dulzura en la pena!, oh, ¡pena en la dulzura!"). También demuestra von Spee una sensibilidad especial para la belleza de la naturaleza, de la campiña y las estaciones del año. Pero a pesar de su predilección por el detalle, la concepción de la naturaleza es expresión del amor divino y el canto a la belleza de ésta ha de ser un himno a la grandeza del Creador: "O Mensch ermeß im hertzen dein, wie wunder muß der Schöpffer sein" ("Calcula, criatura, en tu corazón cuán grande es la maravilla del Creador"). Otro círculo de motivos poéticos de Spee es el que tiene al pastor como eje principal. Parte de los poemas líricos del *Trutz-Nachtigall* son poesía pastoril religiosa —denominada por el propio poeta églogas o canciones y coloquios pastoriles, conectando el poeta renano con la parábola del buen pastor.

Lírica religiosa católica en el Sur de Alemania

También en el Sur de Alemania se cultiva la lírica o canción religiosa, donde no se daba la sensación de ruptura con la antigua tradición cultural literaria, ni aparecían síntomas de adaptación a la nueva reforma literaria iniciada en el centro y este de Alemania. En este sentido se forma en Munich una escuela en torno al sacerdote Johannes Khuen quien, a través del poeta neolatino Balde, toma contacto con un grupo de poetas jesuitas influyendo formalmente en las canciones para voz solista del jesuita Albert Curtz *(Harpfen Davids [El arpa de David]*, 1659) y en las del capuchino Laurentius von Schnüffis *(Mirantisches Flötlein [La flauta de Miranto]*, 1682).

Mística

La preocupación y polémica por la fe se deja sentir también en otros ámbitos, y entre poetas afectados por la tradición mística. En estos casos la literatura no va a ser la típica plática popular con nuevo ropaje sino expresión del entusiasmo religioso y la filosófica especulación. Esta nueva corriente mística es la asociación de la antigua mística medieval con la filosofía y especulación sobre la naturaleza brotada del platonismo y neoplatonismo renacentista. La figura más influyente fue la de Jakob Böhme (1575-1624), quien, a pesar de la oposición de los luteranos-ortodoxos y de la prohibición de sus escritos, encontró acogida más allá de las fronteras alemanas. Del círculo de Böhme procedía Abraham von Franckenberg, quien editó en Holanda la obra de éste y contribuyó decisivamente con sus escritos y viajes misioneros a la difusión del pensamiento místico en el siglo XVII: Franckenberg estaba relacionado con poetas alemanes y él mismo compuso canciones litúrgicas

y epigramas religiosos. También Johannes Scheffler, quien después de su conversión al catolicismo adoptó el nombre de Angelus Silesius (1624-1677), fue introducido en la literatura mística por Franckenberg y en el uso del epigrama religioso por Daniel Czepko.

Angelus Silesius (1624-1677)

Sus rimas, *Geistreiche Sinn- und Schlußreime,* aparecieron en 1657, pero la fama se la debe a su librito *Cherubinischer Wandersmann (El peregrino querubínico,* 1675). El calificativo de título se refiere a la tradicional jerarquía de los ángeles y el objetivo del poeta es el intento de descubrir por medios intelectuales el camino místico que conduce a Dios. La forma más adecuada cree hallarla en el epigrama. Las relaciones hombre (ego)-Dios ocupan la parte central del libro, expresadas siempre en nuevas y originales paradojas, de las que ofrecemos algunos ejemplos:

Ich bin wie GOtt/ und GOtt wie ich
Ich bin so groß als GOtt/ Er ist als ich so klein:
Er kann nicht über mich/ ich unter Ihm
[nicht seyn.

Soy como Dios y Dios como yo
tan grande soy como Dios y como Él tan
[pequeño:
Sobre mí Él no está ni yo debajo de Él

(La traducción española de Arturo Quintana, *Poesía alemana del Barroco)*

GOtt lebt nicht ohne mich
Ich weiß daß ohne mich GOtt nicht ein Nun
[kan leben/
Werd' ich zunicht Er muß von Noth den Geist
[auffgeben.

Sin mí no vive Dios
Yo bien sé que Dios sin mí vivir no puede
y si soy destruido Él tiene que morir.

Estos epigramas hacen alusión al prólogo donde el lector podrá averiguar que se trata de la "unio mystica" a la que se refiere Scheffler, basándose en citas de la vieja literatura mística: "Cuando el hombre ha llegado a la identificación total con Dios, de tal modo que forman un solo espíritu, y en Cristo ha alcanzado la filiación completa, entonces es tan grande, tan rico, tan sabio y tan poderoso como Dios, y Dios no emprende nada sin este hombre, pues Él es una misma cosa con su criatura".

Una nueva trayectoria sigue la poesía religiosa con Quirinus Kuhlmann. Y aunque el lenguaje de su lírica presente marcados rasgos manieristas, notable y decisiva es la nueva función de la misma. La obra principal de Kuhlmann, el *Kühlpsalter (El salterio de Kühl,* 1684/86), está concebida como libro sagrado y su autor es especie de profeta.

El poeta profeta: Quirinus Kuhlmann (1651-1689)

Viene a ser el joven esperado por Böhme que derrotará al anticristo y liberará el reino milenario. Toda su vida y sus visiones servirán para legitimar su función de elegido. La interpretación política que se dio a su programa quiliástico le costaría su propia vida en Moscú. Aunque las teorías de Kuhlmann parezcan ilusorias e irrealizables, no se puede negar que en su monarquía, la "Kühlmonarchie", en la

unidad de los verdaderos creyentes, en el reino ("Kühlreich") de los "Jesueliter", no hay lugar para el poder dominante: "¡Emperadores y reyes! ¡Entregad vuestra corona y vuestro cetro!"

Sátira

El mundo como centro de atención de la lírica se realiza a distintos niveles. Según el método y el punto de partida, los resultados alcanzan desde la negación total (en caso extremo del profeta del reino de Dios en la tierra) y el veredicto general cristiano de la "vanitas", hasta la crítica a concretas anomalías socio-políticas. Este último punto lo utilizarán los satíricos para censurar la perversión moral y la deficiente evolución social (nos encontramos en las décadas de la Guerra de los Treinta Años y del antagonismo germano-francés) y tomar partido en la actualidad política diaria y sobrepasar con frecuencia la máxima de que la sátira fustiga los vicios pero protege a las personas.

Logau: crítica socio-política

"El mundo está al revés" reza uno de los poemas de Friedrich Logau (1604-1655), recogido en su colección *Deutscher Sinn-Getichte Drey Tausend (Tres mil poemas o proverbios alemanes,* 1654) y donde en estilo satírico-epigramático se retrata el desorden de un mundo al revés. La medida para su crítica a la realidad contemporánea la toma Logau del pasado idealizado, del mundo estático y organizado jerárquicamente en el que imperan las tradicionales y antiguas virtudes de la fidelidad, la honradez y la piedad, y la lengua alemana, la indumentaria y el sentimiento no habían sido todavía invadidos por el intrusismo. Desde el trasfondo de esa sociedad anquilosada enjuicia Logau acontecimientos, instituciones y comportamientos humanos presentes, ataca los modernismos y defiende las tradiciones. Lo moderno que amenaza acabar con las viejas formas de vida se manifiesta ante todo en la corte, y su organización, la que había sufrido variaciones importantes en su afán de asentamiento del régimen absolutista. Elementos críticos tradicionales —como nos muestra Weckherlin: "El que quiera ascender en la corte, debe vivir como si fuese ciego, sordo o mudo"— se conjugan con ataques a los abusos específicos. Al poder absoluto de la corte y sus cortesanos contrapone el ideal de un estilo patriarcal en el que prima la relación personal de fidelidad entre el príncipe y sus consejeros. Ese mundo, sin embargo, con tal concepción de la vida, está según Logau amenazado:

Heutige Welt-Kunst	*El actual arte del mundo*
Anders seyn/ und anders scheinen: Anders reden/ anders meinen: Alles loben/ alles tragen/ ... ... Alles Thun und alles Tichten Bloß auff eignen Nutzen richten; Wer sich dessen wil befleissen Kan Politisch heuer heissen.	Ser de un modo/ y de otro ser: de un modo hablar/ y de otro pensar, Alabarlo todo/ y todo soportar ... ... Hacerlo todo /y todo poetizar Buscando sólo/ el provecho propio; quien tan vital/ norma asuma será político/ sin duda.

Una nueva nobleza, el noble-funcionario, en el que se apoyará el señor, merma la categoría de la vieja nobleza rural; un nuevo tipo de cortesano, con una nueva moral "política" se enfrenta al "probo varón": una nueva cultura cortesana impregnada de la moda, lengua y literatura francesas arrinconará las antiguas formas de vida. La corte caracterizada por la ambición, la hipocresía, la envidia, la rivalidad y la ingratitud se enfrenta a la tópica vieja nostalgia de la vida de aldea:

O Feld/ O werthes Feld/ ich muß es nur bekennen/
Die Höfe/ sind die Höll; und Himmel du zu nennen.

¡Oh campo!, ¡oh caro campo!, tengo que confesarlo:
La corte es el infierno, el cielo lo eres tú.

Manierismo y clasicismo

El cuadro que ofrece la lírica alemana en las últimas décadas del XVII es algo diferente. Tanto en la lírica religiosa como en la profana se acentúan los rasgos manieristas, aunque pronto aparecerá una contracorriente defensora de "mediócritas clásica". El fundamento de la poesía, la comprensión retórica, continúa por tanto intangible. Sin embargo, cambian las novelas, los "exempla" en los que se orientaba la literatura. Si Opitz había tomado como modelo la poesía renacentista de los países del sur y oeste de Europa, en la segunda mitad de siglo, aunque con notable retraso, llegaron a Alemania las tendencias manieristas barrocas de las literaturas de Italia y España. El movimiento contrario llevaría el sello del clasicismo francés.

Hoffmannswaldau

El principal representante de la última lírica del barroco alemán es Christian Hoffman von Hoffmannswaldau (1617-1679), pues aunque la mayor parte de su obra nació en los años 40, fue editada bastante más tarde: Las *Deutsche Übersetzungen und Getichte (Traducciones y poemas alemanes,* 1679), y a finales de siglo apareció el resto de su obra en los primeros tomos de la antología de Benjamin Neukirch *Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesene und bißher ungedruckte Gedichte (Poemas selectos e inéditos de Hoffmannswaldau y otros poetas alemanes,* 1695 y ss.). La obra de Hoffmannswaldau es incluida con la de Daniel Caspar von Lohenstein en la obra de los críticos ilustrados de lo "innatural".

Crítica de la Ilustración

Mientras Opitz "por su modo natural y razonable de pensar [...] nos sirvió de modelo del buen gusto", Hoffmannswaldau y Lohenstein, según Johann Christoph Gottsched, con "su imaginación desordenada, su ingenio voluptuoso y su insulsa gracia" solamente han servido de oprobio para la poesía alemana. Johann Jakob Bodmer concretiza esta crítica al escandalizarse por las metáforas de Hoffmannswaldau y las oscuras comparaciones de Lohenstein. La objeción fundamental contra este "espejismo de gran colorido" se basa en la función reguladora del "judicium" como controlador del "ingenium" poético: "Le falta la inteligencia para diri-

gir con destreza el espíritu", escribe Bodmer sobre Hoffmannswaldau, a quien acusa de haber contagiado con su error a toda Alemania.

Los contemporáneos lo interpretaron de otra manera: para ellos era la chispa ingeniosa la que determinaba el rango del poeta. Los preceptistas manieristas hablan del "stupore" o "meraviglia" como meta a conseguir en el espectador o en el lector. Giambattista Marino recomienda que la poesía cosquillee "el oído del lector con el encanto de la novedad" en el siguiente epigrama:

E del poeta il fin la meraviglia
[...]
Chi non sa far stupir, vada alla striglia!
(el que no sepa asombrar, ¡que se dedique a cepillar caballos!)

Concetti

En el juego de palabras y contenidos, "concetti", se muestra la "acutezza", el sentido de agudeza e ingeniosidad del poeta. Así, pues, Hoffmannswaldau, que sabe valorar el "buen invento" de los gabachos, reprocha en un epigrama, no destinado para la publicación, la conducta del Duque de Alba. En él el poeta le dedica un breve epitafio, en el que deja traslucir claramente la sutileza poética con el juego de palabras aunando el nombre de Alba ("blanco") con el destino "pálido":

Hier liegt der wüterich/ so nichts von ruh gehört/
Biß ihm der bleiche tod ein neues wort gelehrt;
Er brach ihm seinen hals/ und sprach: du must erbleichen/
Sonst würd ich dir noch selbst im würgen müssen weichen.

Yace aquí el sanguinario que nunca halló descanso
Hasta que al fin la muerte nueva orden le dio;
y al desnucarle dijo: muere ya
porque si no aun en matar me vencerás.[1]

Poesía erótica

A pesar de las numerosas canciones religiosas, poemas fúnebres y discursos líricos predominan en Hoffmannswaldau el tema del amor carnal, y muestra "las jugadas tan monstruosas que el amor monta en el mundo", festejando con imágenes religiosas el placer sensual. Los motivos y situaciones son, sin embargo, muy limitadas. En el trasfondo se esconde la tradición petrarquista, cuyos motivos e imágenes son ironizados y transformados en puro virtuosismo. Pero el encanto de sus poemas no radica en los propios modelos —como la queja sobre la amada obstinada o la consumación del amor en el sueño— sino en el ingenioso y frívolo juego y en la postura irónica. A esto hay que añadir la elegancia formal y la desenvuelta virtuosidad que caracterizan por ejemplo el soneto *Vergänglichkeit der Schönheit (Caducidad de la belleza)*, en el que Hoffmannswaldau recoge dos de los temas fundamentales de su lírica y de la poesía de la época: "carpe diem" y "memento mori":

---

[1] La versión española de este poema y del siguiente es obra también de Arturo Quintana. *[N. del T.]*

Vergänglichkeit der schönheit

Es wird der bleiche tod mit seiner kalten hand
Dir endlich mit der zeit umb deine brüste streichen/
Der liebliche corall der lippen wird verbleichen;
Der schultern warmer schnee wird werden kalter sand/

Der augen süsser blitz/ die kräffte deiner hand/
Für welchen solches fällt/ die werden zeitlich weichen/
Das haar/ das itzund kan des goldes glantz erreichen/
Tilgt endlich tag und jahr als ein gemeines band.

Der wohlgesetzte fuß/ die lieblichen gebärden/
Die werden theils zu staub/ theils nichts und nichtig werden/
Denn opfert keiner mehr der gottheit deiner pracht.

Diß und noch mehr als diß muß endlich untergehen/
Dein hertze kan allein zu aller zeit bestehen/
Dieweil es die natur aus diamant gemacht.

Caducidad de la belleza

Verás la muerte pálida con su helada mano
Que al llegar la hora tus pechos acaricia.
Palidece el coral amable de tus labios.
Hombros de nieve cálida serán arena helada.
El rayo de tus ojos, la fuerza de tu mano,
Que a todos dominan, cederán con el tiempo
Y al pelo que ahora brilla aún más que el oro
Lo destruirán los años como a un lazo cualquiera.
El pie tan bien formado, los gestos adorables
En parte serán polvo, en parte pura nada.
Ya no habrá sacrificios a tu gloria divina.
Esto y aún mucho más tendrá que perecer.
Tu corazón tan sólo al tiempo vencerá
Porque naturaleza de diamante lo hizo.

Nuevos rumbos en la lírica

La oposición a este arte —de la que en un principio se salvan los grandes nombres de Hoffmannswaldau y Lohenstein— procede de dos direcciones: de parte de los denominados poetas galantes y teóricos, quienes buscaban una debilitación del recargado estilo barroco, y la más radical, proveniente de los clasicistas que calificaban de excesivo y poco natural el lenguaje poético fundamentado en la razón y la naturaleza según el ideal estilístico de Nicolas Boileau en su *L'Art poétique* de 1674. La tendencia clasicista representada de manera ejemplar por el Barón von Canitz *(Nebenstunden unterschiedener Gedichte [Poesías varias de horas de ocio])* supone, después de un largo plazo de transición, un nuevo paso en la línea de Gottsched.

Entre épocas: Johann Christian Günther (1695-1723)

A esta transición pertenece la obra de Johann Christian Günther, en la que puede percibirse la tensión entre una incipiente subjetividad y las tradicionales formas heredadas. Es uno de los varios intentos de acercar la lírica de Günther a la era goethiana y de interpretar sus poemas como documentos de una vida genial y desordenada que concluyó en la pobreza y la miseria. Así lo leemos en Goethe: "No supo encauzar su vida y así transcurrió ésta descarriada como su poesía". Günther mismo se consideró vinculado a la tradición humanista erudita de su época: "Tal vez Opitz me reconocería como alumno suyo". La tradición señala los papeles con los que se siente identificado. Günther, el "Ovidio alemán", ve su destino parejo al del poeta latino exiliado y se considera como otro Job (véase, entre otros, su poema *Gedult, Gelaßenheit, treu, fromm und redlich seyn [Paciencia, resignación, ser fiel, piadoso y honesto]*). Los momentos autobiográficos influyeron, sin duda alguna, de manera decisiva en la creación poética de Günther: en sus canciones amorosas, en las elegías y en las controversias poéticas con su padre. Mas no hemos de considerar su lírica como un inicio de la lírica vivencial, en el sentido que ésta tomará en el siglo XVIII, pues también "la impresión de la inmediatez de la experiencia y la plasmación de lo vivencial" es resultado de las formas de pensamiento y procesos retóricos" (Wolfgang Preisendanz). Günther está al final de una larga tradición y dispone de ella y de los medios estilísticos y sus funciones. Es un poeta profesional con firme conciencia del alto rango de la literatura y de su labor poética. Con mayor decisión que ningún otro poeta de su tiempo introduce su propia persona en la obra, y aun cuando permanezca inmutable la vieja tradición, prepara el terreno a posteriores innovaciones. La fama no le llegará hasta un año después de su muerte, cuando se inició, en 1724, la edición de su obra completa en cuatro volúmenes.

La tragedia y comedia barrocas

El teatro del mundo

El pensamiento de que el mundo es un teatro está presente en la literatura alemana del XVII. La metáfora no es nueva, ya se utilizaba en la antigüedad, pero ninguna época la hizo tan suya como el Barroco: "El mundo es una escena/ en la que se está representando una tragedia y una comedia a la par/ sólo que de vez en cuando cambian los actores", escribe Sigmund von Birken en 1669. El mundo es un teatro, el hombre es un actor que desempeña los papeles que se le confíen. Es una representación que abarca todas las literaturas europeas. Calderón en su *Gran teatro del mundo* (1675) la amplía aplicándola a una alegoría de la vida. Naturalmente también los dramaturgos acuden con frecuencia a esta metáfora. Sin embargo, el florecimiento del teatro europeo con Shakespeare, Lope de Vega, Calderón, Monteverdi, Corneille, Racine, Molière, Joost van den Vondel, no tiene correspondencia en Alemania. También en el campo del teatro es necesario un nuevo comienzo; el camino hacia el teatro nacional alemán es lento y penoso.

El teatro en Alemania

El teatro alemán del siglo XVII ofrece un espectro variopinto: teatro de aficionados (las representaciones de la Pasión en Oberammergau desde mediados de siglo), teatro profesional ambulante, teatro escolar protestante, el drama católico de las órdenes religiosas, el teatro cortesano y la ópera. También se dan vinculaciones entre unos y otros tipos: las compañías ambulantes actúan bajo el patrocinio de los príncipes y el teatro jesuítico de Munich o Viena ejerce las funciones del teatro de corte: las piezas teatrales de Gryphius y Lohenstein, escritas para la escuela, se representaban también en la corte y eran adaptadas a los cómicos de la lengua.

Compañías extranjeras actúan en Alemania desde mediados del siglo XVI. La repercusión de la "commedia dell'arte" italiana quedó reducida por razones lingüísticas a las cortes del sur de Alemania y a las austríacas.


Bufón bailando

El teatro ambulante: los "comediantes ingleses"

De mayor importancia para el desarrollo del teatro alemán fueron los denominados "comediantes ingleses". Los actores profesionales ingleses —los primeros de los que tenemos testimonio histórico son los de 1586 en Dresden— importaron en Alemania un nuevo estilo muy diferente del estilo declamatorio del teatro escolar humanista, distinguiéndose especialmente por su expresividad y naturalismo. Lo drástico de la interpretación, los interludios musicales, las escenas acrobáticas de este teatro eran muy apropiados ya que los ingleses no representaron obras en alemán hasta comienzos del siglo XVII, y hasta la segunda mitad de siglo no existirán compañías alemanas de importancia.

Los "comediantes ingleses" brindaron en un principio una panorámica del teatro isabelino inglés (Marlowe y Shakespeare entre otros), reduciendo el original a una serie de escenas efectistas. Junto a algunas obras de carácter político, sobresalían las cómicas, con el clown como elemento imprescindible y en su repertorio figuraban ya algunas obras de contenido bíblico, y otras de autores alemanes. A mediados de siglo éste se fue ampliando con la inclusión de obras italianas, españolas y francesas. La compañía del magister Johannes Vetten de 1685, al servicio del Príncipe Elector de Sajonia, solía introducir en el repertorio tradicional comedias francesas, figurando entre ellas diez obras de Molière. Los papeles femeninos ya no eran representados por hombres, un progreso que no contó con la venia, sobre todo del clero protestante.

El drama jesuítico

A pesar del avance del teatro profesional, las escuelas continuaron siendo los principales centros teatrales. Allí se desarrolló el drama católico, sobre todo en los colegios de jesuitas, una competencia importante para el teatro escolar protestante. La formación en los colegios jesuíticos y las representaciones públicas en las solemnidades y fiestas de fin de curso estaban al servicio de la Contrarreforma: se trataba de la defensa de la fe verdadera, del rechazo de los herejes y conversión de los renegados. La noticia sobre la repercusión de una representación en Munich, 1609, del *Cenodoxus* de Jakob Bidermann, muestra qué idea se tenía del éxito misionero: "Es bien conocido que el *Cenodoxus,* que logró hacer vibrar con alegres risas, como casi ninguna otra obra, todo el teatro, de tal modo que casi hasta los bancos crujieron, provocó no menor sentimiento piadoso en el espíritu de los espectadores, consiguiendo, en el breve espacio de la representación lo que no habían podido conseguir clérigos con cien sermones. El resultado fue que catorce hombres de los más representativos de la residencia bávara y de la ciudad de Munich, conmovidos por el temor por la forma en que Dios juzga las acciones humanas, poco después del final de la función, se retiraron en nuestra casa a hacer los ejercicios espirituales de San Ignacio, acabando la mayor parte de ellos por convertirse".

El *Cenodoxus* de Bidermann, estrenado en 1602, es la historia del famoso, elegante e hipócrita Doctor de París, es una obra tendenciosa contra el humanismo del Renacimiento y la emancipación del individuo. Como en las moralidades, por ejemplo en el *Jedermann (Todo el mundo),* un hombre —no un individuo cualquiera— al ver acercársele la muerte se encuentra ante el difícil dilema de elegir entre el cielo y el infierno, y lo mismo que en las moralidades la lucha por el alma es cuestión de fuerzas sobrenaturales y figuras alegóricas.

Este es uno de los casos más difundidos del drama jesuítico; otro será el drama de mártires. Pero trátese ya de santos o mártires, de temas bíblicos o históricos, fundamentalmente de lo que se trata es de la glorificación de la iglesia triunfante. Sin embargo, es posible ver en la obra una dimensión política: en Viena, por ejemplo, el teatro escolar se convierte en espectáculo festivo-cortesano. Nicolaus von Avancini lo ilustra en su *Pietas Victrix* (1659) con el ejemplo de Constantino el Grande y su victoria sobre los enemigos de la iglesia, ensalzando a los soberanos austríacos como sucesores de Constantino. La lengua del drama jesuítico era el latín y para facilitar la comprensión se editaba para cada representación una especie de programa ilustrativo ("Perioche") con una detallada exposición del contenido, por actos y escenas, en alemán y/o latín.

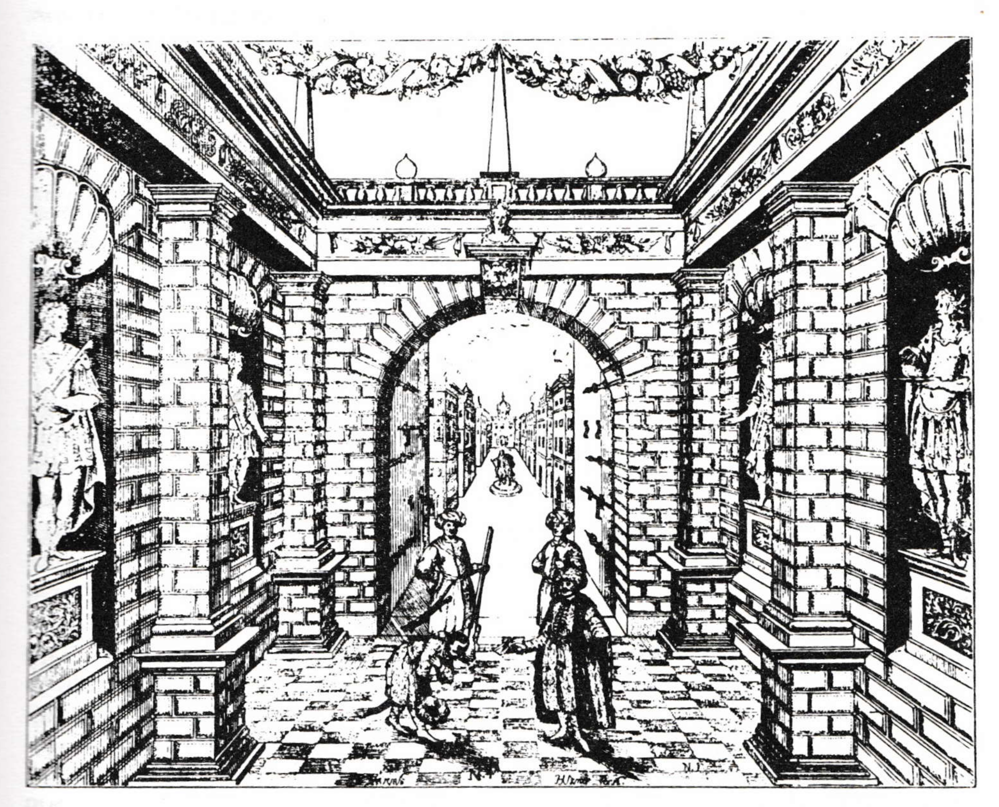
El drama artístico en alemán: Opitz

El impulso hacia el drama artístico alemán procede nuevamente de Opitz. Sus intentos de ofrecer ejemplos modélicos para los distintos géneros literarios abarca también el teatro. Él tradujo libretos de óperas italianas —*Dafne* (1627) de Ottavio Rinuccini y Jacopo Peri, la que con música de Heinrich Schütz fue la primera ópera en lengua alemana— y dos tragedias clásicas, *Las Troyanas* de Séneca (1625) y *Antígona* de Sófocles (1636). En su tratado teórico sobre el drama leemos la conocida cláusula estamental: "La tragedia trata en estilo sublime del destino de perso-

nas elevadas, mientras que la comedia lo hace con el de las personas sencillas y humildes". Sobre el objetivo de la tragedia continúa escribiendo: "Mas la constancia irá implantándose al considerar la debilidad de la naturaleza humana en la tragedia: al ver y contemplar la caída externa de gente importante, de ciudades y países enteros, nos compadecemos de ellos como es de ley y apenas podemos contener las lágrimas de tristeza; pero al mismo tiempo aprendemos, ante la constante consideración de tanta cruz y tantos males que a otros atañen, lo que a nosotros mismos nos pueda acaecer y así aprendemos a temerlos menos y soportarlos más".

Importancia del pensamiento neoestoico

Teóricos posteriores parten de este pensamiento de predominio estoico y remiten por lo general a Aristóteles y a la suscitación de "temor y compasión" como objetivos últimos de la tragedia. La idea estoica (ideal cristiano de la constancia, dominio de los afectos y autoafirmación de la razón individual) es de suma importancia para la caracterización y actuación de los protagonistas del drama barroco. Además de Séneca y del drama jesuítico influyen en la tragedia barroca el dramaturgo holandés Joost van den Vondel.



Catharina de Georgia, de Andreas Gryphius, grabado de una escenificación en la Corte de Wohlau, 1655.

Gryphius: drama de mártires

El drama artístico alemán comienza, después de los tanteos iniciales de Opitz, con Andreas Gryphius quien reunió experiencias teatrales en sus viajes por Holanda, Francia e Italia. En su primera tragedia *Leo Arminius/ Oder Fürsten-Mord (Leo Arminio o el magnicidio)*, escrita en 1646, publicada en 1650, expresa su propósito de "plasmar en esta tragedia y en las siguientes la fugacidad de lo humano", lo que consigue de manera más llamativa en los dramas de mártires. Lo efímero y vano de la vida humana se exterioriza sobre todo en la vida cortesana con sus intrigas y zancadillas, y en la postura opuesta del mártir que todo lo supera, viviendo y aceptando los sufrimientos de la pasión de Cristo. Frente al mártir nos presenta Gryphius la figura del tirano que atenta contra el orden divino y su victoria es externa: "Tyrann! Der Himmel ists! der dein Verderben sucht" ("¡Tirano! El cielo es el que busca tu perdición"), exclama el espíritu de Catalina al desesperado Chach Abas (De *Catharina von Georgien. Oder Bewehrete Beständigkeit [Catalina de Georgia o la constancia garantizada]*, estrenada en 1651, impresa en 1657).

El drama de mártires tiene al mismo tiempo una significación política. Catalina muere por "Dios, el honor y la patria". Papinianus, el protagonista que da nombre a otra de sus obras, escrita en 1659, se opone también con firmeza a las exigencias del Kaiser por justificar la injusticia, y la tragedia, con marca de actualidad: *Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus König von Groß Britanien (La majestad asesinada o Carolus Estuardo rey de Gran Bretaña)*, escrita poco después de la ejecución de Carlos I, el 30 de enero de 1649, presenta en el sentido luterano el derecho divino de los reyes:

Herr der du Fürsten selbst an deine stat gesetzet	Señor, que colocaste los príncipes a tu vera
Wie lange sihst du zu?	¿Cuánto tiempo tolerarás las cosas?
Wird nicht durch unsern Fall dein heilig Recht	¿Tu sagrado derecho no sufrirá por nuestra
Wie lange schlummerst du? [verletzet?	¿Cuánto tiempo dormitas? [causa?

Lohenstein: política y moral

La perspectiva será diferente en Daniel Casper von Lohenstein, el dramaturgo más representativo después de Gryphius. El tema de sus obras es exclusivamente pagano: el enfrentamiento del poder militar romano con el decadente imperio africano *(Cleopatra,* 1661 y *Sophonisbe,* 1669), episodios de la historia romana en tiempos de Nerón *(Agripina,* 1665 y *Epicharis,* 1665) o de la historia turca del XVI y XVII *(Ibrahim Bussa,* 1653 e *Ibrahim Sultan,* 1673). No se plantean más las antinomias tiempo-eternidad, tierra-cielo, sino los conflictos del mundo interior, sin excluir del todo lo trascendental. El tema, en último término, no es la cuestión tan disentida desde Maquiavelo sobre si la política debe o tiene que estar vinculada a las normas de la religión y la moral. También tiene cabida el conflicto razón y pasiones en el hombre. Vencedor saldrá en la lucha política por el poder el que sepa dominar sus afectos: "Yo soy un hombre como tú/pero soy señor de la codicia", increpa Escipión al inconstante Massinissa en *Sofonisbe*. Los conflictos internos, tanto el de Massinissa en *Sofonisbe* como el de Marco Antonio en *Cleopatra,* son desencadenados por mujeres, las protagonistas que dan título a la obra, quienes luchan estérilmente con todos los medios por el mantenimiento del poder:

Ein Fürst stirbt muttig/der sein Reich nicht überlebt.
Es ist ein täglich Todt/ kein grimmer Ach auf Erden/
Als wenn/der/der geherrscht sol andern dinstbar werden.

Sólo muere animoso el príncipe/ que no sobrevive a su reino.
Es una muerte diaria/ y no hay peor ¡Ay! en la tierra/
que cuando el que reinó/ es dominado por otros.

La imagen de la historia

Sofonisbe y Cleopatra fracasan, no sin culpa alguna por su parte, pero sí con grandeza. El curso de la historia, marcado por el destino, les es adverso. Lohenstein sugiere por un lado la marcha inalterable de la historia y por otro las interrelaciones de la razón política y el comercio eficaz. La meta de la historia es para él, al final de *Sofonisbe,* una serie de cuatro monarquías con un quinto reino mundial, en el que la imagen tradicional de la historia será completada. El fato dirigirá la mirada más allá de la victoria de Roma, hacia el futuro, cuando "Alemania se convierta en sede del imperio":

Mein fernes Auge siehet schon	Mis ojos ven ya en la lejanía
Den Oesterreichschen Stamm besteigen	ascender la estirpe austríaca
Mis grösserm Glantz der Römer Thron.	con gran fulgor al trono de Roma.

Die Reyen, *alternancia de verso y canto*

El verso utilizado por Gryphius y Lohenstein en la tragedia alemana es el alejandrino. Excepción única a esta regla son las "Reyen" en las que alternan verso y canto, prestando sublimidad al acontecimiento. Según puede leerse en la poética de Harsdörffer, *Poetischer Trichter (Embudo poético),* al referirse a los coros, "esta canción debe abarcar la enseñanza de la correspondiente historia y hacerla más fácilmente perceptible con una o varias voces". En Lohenstein las "Reyen" se convierten, con frecuencia, en un juego-canto alegórico-mitológico, en el que la "enseñanza" tiene carácter emblemático. Esto es lo que caracteriza al estilo poético de Lohenstein, el que con sus metáforas y lenguaje manierista sobrepasa el campo de Gryphius. Ambos, sin embargo, son maestros del estilo retoricista.

Masaniello *de Christian Weise, una pieza revolucionaria*

Otra será la senda que toma Christian Weise (1642-1708) en su intento de crear una tragedia en prosa, según demostró con su obra *Trauer-Spiel von dem Neapolitanischen Haupt-Rebellen Masaniello (La tragedia de Masaniello, cabecilla rebelde napolitano),* estrenada en 1682 ante los estudiantes del liceo de Zittau y que consiste en una dramatización de la revuelta popular de 1647. La obra está dividida en numerosas escenas cortas que posibilitan un amplio panorama de todas las capas sociales; la relación numerada de los personajes asciende a 82. Escenas y figuras cómicas recuerdan el teatro de los cómicos de la legua.

Objeto de la tragedia, en el que Lessing valoró "el libre proceso shakespeareano", es la rebelión del pueblo oprimido contra una corrupta autoridad, su caída

y el restablecimiento del viejo orden. Íntimamente ligado a este hecho, ofrece el ascenso y la caída del pobre pescador Masaniello que figura a la cabeza de la sublevación y lucha desinteresadamente por la causa del pueblo hasta desembocar en la locura y degenerar en un furibundo tirano. Antagonistas de Masaniello son el virrey y una nobleza brutal y egoísta. Weise nos muestra sin remilgos sus estratagemas, injusticias y medidas opresivas. No hay una postura determinada ante la revolución, sino más bien un aviso a los mandamases para que no se excedan en su cometido. Era una especie de enseñanza para los alumnos a quienes Weise pretendía preparar para la práctica con sus más de 60 piezas.

En la tragedia del barroco la corte fue escenario principal, pero tampoco faltó este marco en la comedia, a pesar de desarrollarse en ambientes sociales bajos. Sin embargo, la función de la corte es otra: ésta representa la norma social, parámetro de conductas erróneas. La comicidad de la obra consiste en la falta de conocimiento de la jerarquización social y en la discrepancia entre espejismo y realidad. Todo ello queda retratado a través del "miles gloriosus", o el "capitano" de la "commedia dell'arte" italiana. Tal es el caso en *Horribilicribifax* de Gryphius (1663), o en las piezas del tipo de "rey por un día", como *Ein wunderliches Schau-Spiel vom Niederländischen Bauer (Espectáculo maravilloso de un campesino neerlandés,* 1685) de Christian Weise, o *Peter Squentz* (1658) de Gryphius, especie de teatro en el teatro donde se contraponen con comicidad la sociedad cortesana y la diletante clase de comerciantes y pequeños burgueses. Estas obras servían de divertimento para las clases altas y confirmaban el orden dominante y la visión cortesana del mundo y de la vida.

No obstante, a finales de siglo aparecen inicios de una comedia en la que se nos presenta la moral de la burguesía; ejemplos tenemos en el *Vom verfolgten Lateiner (El latinista perseguido,* 1693) de Weise y *L'Honnête Femme oder die Ehrliche Frau zu Plißine* (1695) de Christian Reuter. En ambas se critica la petulancia de la burguesía o, mejor dicho, del pequeño burgués, y en ambos casos la arrogancia queda descubierta por la inteligencia superior del antagonismo estudiantil. El andamiaje de la acción, sobre una base autobiográfica, en el caso de Reuter se sustenta en las *Preciosas ridículas* de Molière (1659). No se trata de pura coincidencia, sino que demuestra más bien la firme posición que el teatro francés ocupaba en los repertorios de las compañías teatrales alemanas. Si por los años 20 y 30 los compendios eran de *Engelischer Comedien und Tragedien* (1620, 1630), avanzado el siglo, en 1670, anuncian un nuevo giro, según el título indica: *Schaubühne Englischer und Frantzösischer Comödianten (La escena de los comediantes ingleses y franceses).* En esta última figuran cinco obras de Molière. Y la estima por la comedia francesa quedaba manifiesta al comprobar que en 1695 aparece en Alemania una traducción en tres tomos de obras en prosa de Molière. La recepción de Molière tendrá su continuidad en la comedia "costumbrista" sajona.

La novela del Barroco

La participación de la novela en la producción poética del siglo XVII fue más bien escasa; aún era imperceptible el rápido ascenso que la narrativa, y el correspondiente auge de lectores, experimentarán en el siglo siguiente, a partir de 1740. Cuando el crítico calvinista Gotthard Heidegger se quejaba en 1698 del "infinito mar" de novelas que invade al lectorado, se está refiriendo a "una o más novelas" publicadas en un trimestre. Nuevos cálculos confirman la suposición de que a fina-

les del XVII apenas se editaban al año más de seis u ocho novelas, incluidas las traducciones.

Otros géneros en prosa

Paralelamente a la novela va desarrollándose otra gama importante de literatura en prosa. La tradición novelística europea llega a Alemania a través de traducciones y refundiciones de literatura moralizante[1]; por ejemplo, *Der Große Schau-Platz jämmerlicher Mordgeschichte (El gran escenario del crimen abominable,* 1649/50) de G. P. Harsdörffer. Valoraciones periodísticas, científico-populares y moralizantes de libros de historia y descripciones de viajes demuestran la creciente necesidad del lector curioso de novedades, fomentada por el nacimiento de la prensa periódica (los primeros periódicos aparecen en 1609, y se trata de semanarios). Al mismo tiempo siguen cultivándose los géneros tradicionales: literatura edificante, la sátira moral, obras festivas y de divertimento, como el sainete y la farsa y otras formas menores épicas. A principios de siglo perviven todavía los "libros populares" del XV y XVI: a pesar de la poca estima e incluso hasta desprecio por parte de los literatos de vanguardia, continúan estos libros reeditándose en el siglo XVIII.

La novela histórico-cortesana

Los tres géneros novelescos más importantes del Barroco alemán —la novela cortesano-histórica, la novela pastoril y la novela picaresca— están estrechamente orientados y vinculados a la tradición narrativa europea. Sin embargo, a pesar del carácter receptivo, la novela alemana barroca muestra híbridos autóctonos. Por ejemplo, con personalidad propia aparece la novela cortesana e histórica, aunque tardíamente, después de las numerosas traducciones que llegan a Alemania de este tipo de novela, francesa, italiana, latina e inglesa. Entre las novelas extranjeras que arribaron a Alemania en la primera mitad del siglo XVII destaca *Argenis* de John Barclay (trad. lat. 1621; id. al francés, 1623 y la trad. alem. de Opitz, 1626). Barclay supone la renovación de la técnica artística de Heliodoro en su *Athiopika* (siglo III d.C.) —comienzo brusco para paulatinamente ir revelando la historia, limitación del tiempo de la acción— asumiendo formalmente el esquema de la historia amorosa: la historia de dos jóvenes amantes, separados a la fuerza, y que, despúes de múltiples y peligrosos riesgos, vuelven a encontrarse como premio a su fiel constancia. Pero como el *affaire* amoroso en *Argenis* tiene exclusivamente como protagonistas a miembros de la alta sociedad, para quienes no existe diferencia entre lo privado y lo público, el esquema de la antigua novela adquiere una dimensión política (exaltación del absolutismo) que, a partir de ahora, configurará la novela cortesana e histórica del siglo XVII. Como el final feliz de la novela va demorándose al libre albedrío con la interpolación de nuevos embrollos y tragedias, es sumamente fácil extender, casi hasta el infinito —introduciendo nuevas parejas de enamorados—, la elemental estructura de la *Athiopika* y *Argenis* de Heliodoro y Barclay. De este modo nace la gran novela del barroco alemán que, aunque no muy numerosa,

---

[1] Para el lector español nos permitimos mencionar, por su importancia, la afluencia de traducciones de la literatura española. Citaremos entre otros a Guevara, Cervantes, Quevedo, Mateo Alemán, etc. *[N. del T.]*

sirve para dar una idea de lo que fue la novela cortesana e histórica del XVII alemán.

Esta novela es producto de la existente cultura cortesana y de la burguesía erudita. Su afinidad con la política imperante es obvia, aun cuando con matices varios según el status y los intereses propios de cada autor. La novela presenta cierto entronque con la actualidad, si bien la temática está basada en el pasado germánico-romano o bíblico.

Lohenstein

Un ejemplo lo tenemos en *Arminius* (1689-90) de Lohenstein, una especie de novela clave que incluye de manera solapada acontecimientos y personajes de actualidad, y que debe ser interpretada como un comentario a la situación política del momento y una premonición ante las consecuencias de la discordia.

Zesen

También Philip von Zesen (1619-1689) trata en su *Assenat* (1670) —con ropaje bíblico— el tema de la realización de un programa absolutista de reforma. *Assenat* es una más de las novelas sobre José, el que se nos presenta como "ein rechter Lehrspiegel vor alle Staatsleute" ("perfecto espejo para todos los estadistas") y como "modelo para todo el personal de reyes y príncipes", y como quien pone todo su empeño en la consecución de un estado de poder y bienestar, organizado racionalmente. En la novela se retratan los intereses de la burguesía erudita que ve en el sistema absolutista las oportunidades de medro. Muy otra es la perspectiva que ofrece la obra del pastor protestante Andreas Heinrich Bucholtz, quien da a sus novelas la impronta moral, también genuina de la época: sus dos obras principales *Herkules* (1659/60) y *Herkuliskus* (1665) son una sátira directa al *Amadís*.

Anton Ulrich (1633-1714)

En las novelas *Die Syrerin Aramena* (1669/73) *(La siria Aramena)* y *Octavia* (1677 y ss.), del conde Anton Ulrich von Braunschweig aparece reflejado el mundillo exclusivista de la sociedad feudal, a la que el autor pertenece, cuyos príncipes y estilo él confirma y acepta. Las "historias principescas" de Anton Ulrich ocupan un lugar especial en la novela cortesana, y está avalada su autenticidad por la pertinencia social del mismo autor a la alta sociedad. Sin embargo, no podemos pasar por alto en la narrativa del prolífico autor cierto carácter filosófico-teológico.

La novela como teodicea (Anton Ulrich)

La complicada y confusa estructura de la novela —en *Aramena* aparece, por ejemplo, la historia de 36 personajes tan enmascarada que sólo el omnisciente autor puede abarcarla— brinda al final un sentido justificatorio: tras el aparente caos se ve actuante el poder de la Providencia. Algunos lectores contemporáneos, como la poetisa Catharina Regina von Greiffenberg, vieron un "hermoso orden" en la novela, calificándola de retrato del orden divino del universo. También Leibniz habla-

ría más tarde de ella como de "teodicea poética", al escribir al conde resaltando el paralelismo entre la estructura artística de la novela y la historia y el del autor de la obra y Dios. En alusión a la paz de Utrecht (1713) compara Leibniz la "novela de estos tiempos", a la que él hubiera deseado un "desenlace mejor", con el trabajo de Anton Ulrich en su segunda novela que —sin llegar a su término— se extendió a lo largo de varios decenios.

La Asiática Banise *de Zigler*

Con la *Asiatische Banise* (1689), Heinrich Anselm von Zigler confiere nuevamente a la novela histórico-cortesana una estructura abarcable. Gracias al suspense de la acción, a su escenario —la exótica y lejana India— al logro de la caracterización de sus personajes y a su brillante retoricismo, la novela continuó registrando lectores hasta casi finales del siglo XVIII. Por ejemplo, Karl Philipp Moritz pone en boca del protagonista de su novela *Anton Reiser* (1785), cuando éste tenía once años, las siguientes palabras: "*Banise* supuso para mí el indescriptible placer de la lectura prohibida".

La novela galante

A finales del XVII, la novela cortesana experimenta un desarrollo que desembocará en la aparición de la novela galante. Esta etiquetación comprende obras formalmente vinculadas a la novela histórico-cortesana, pero con una variante en los fundamentos ético-teológico-filosóficos (constancia y teodicea), y un abandono del elemento heroico-caballeresco a favor de un componente amoroso. Pionero en este nuevo rumbo es August Bohse con sus novelas: *Der Liebe Irregarten (Laberinto de amor,* 1684) y *Liebes-Cabinett der Damen (Gabinete de amor de las damas,* 1685). Su forma más pura la alcanzará la novela galante con la aportación de Chr. Friedrich Hunold, *Die Liebens-Würdige Adalie (La amable Adalia,* 1702). Johann Gottfried Schnabel continuará todavía en esta línea con su novela de 1738 *Der im Irr-Garten der Liebe herum taumelnde Cavalier (El caballero errante en el laberinto del amor).*

Novela pastoril: la senda alemana

Si la novela histórico-alemana, a pesar de sus variantes, había estado emparentada estrechamente a la de otras literaturas europeas, la pastoril ocupa un lugar propio. Es cierto que las grandes novelas pastoriles renacentistas —*Diana* (1559) de Jorge de Montemayor y *Astrée* (1607/27) de Honoré d'Urfé— habían sido traducidas al alemán después de 1619, pero a pesar de su gran acogida, no se puede hablar de una continuidad directa en Alemania. Aquí surgen novelas cortas de forma especial, en las que es el amor como "obra privada" el objeto principal y personal. Sin embargo, esa nueva y esperanzadora tendencia queda en la penumbra de los convencionalismos y clichés de la época y del marcado propósito moralizador. La primera y más exitosa de estas novelas es la aparecida, bajo pseudónimo, con el barroco título de *Jüngst-erbauete Schäfferey/ Oder Keusche Liebes-Beschreibung/ Von der Verliebten Nimfen Amoena, Und dem Lobwürdigen Schäffer Amandus*

(resum.: *Amores de la ninfa Amena y el pastor Amando)*. Más que una historia de amor se trata de un ejemplo moral: el amor, como fuerza irresistible, invade el mundo pastoril con formas cortesanas, es interpretado como pasión pecaminosa y no llega a su realización. La "prudente razón" continúa triunfando. Este modelo servirá de norma para una serie de novelas pastoriles e influirá en la sentimental y melancólica *Adriatische Rosemund* (1645) de Philipp von Zesen, en la que se entremezclan elementos de la novela cortesana y de la pastoril. Una excepción reseñable a la regla de este proceso supone la novela de Johann Thomas *Damon und Lisille* (1663) donde se nos cuentan —libres de convencionalismos— las felices relaciones matrimoniales de una pareja.

Novela picaresca[1]*: oposición a la novela cortesana*

Los autores de la novela picaresca, tercer género narrativo más importante del Barroco, interpretan su obra como creación opuesta a la novela histórico-cortesana, de la que se diferencia en algunos puntos especiales: en la figura del héroe, su mundo y entorno, en la estructura narrativa y en el estilo o modo de narrar. La fundamental oposición poetológica consiste en el manifiesto objetivo de realidad de la picaresca, mientras que la novela cortesana está basada en la "probable" unión de historia y ficción.

Grimmelshausen (1621-1676)

Esta es la meta que se propone Hans Christoph von Grimmelshausen, al presentar en su *Simplicissimus* (1669) las "verdaderas y auténticas historias" en clara oposición a las "novelas amorosas" y "poemas épicos". También Johann Beer (1655-1700), el más significativo continuador de Grimmelshausen, auna en su obra realidad y practicidad. En sus *Teutsche Winter-Nächte (Noches de invierno alemanas,* 1682) podemos leer como adición a una historieta juvenil: "Lo natural no es al fin de cuentas malo y por eso debemos contar tales cosas para precavernos y protegernos de ellas. Antes de narrar la que antecede, yo había visto en algunos libros numerosas pruebas de grandiosas y sublimes historias de amor, pero se trataba de hechos tales que ni podían ni debían haber sucedido. El tiempo utilizado en tales lecturas fue para mí tiempo perdido, pues nunca se me presentó la oportunidad de poner en práctica lo leído. Sin embargo, las historias que acaecieron a Monsieur Ludwig en su juventud, se dan a millares en nuestras vidas. Por consiguiente considero éstas mucho más sublimes, porque podemos tropezarnos con ellas y se nos puede presentar la oportunidad de servirnos de ellas como lección para huir del vicio y hacerlas provechosas. ¿De qué le sirve al zapatero una historia en la que se le cuenta cómo un compañero del gremio hizo una vez un zapato de oro, para honrar al mogol, y cómo éste después llega a convertirse en el príncipe del país? En verdad no sirven de mucho más todas esas historias, trenzadas con mentiras y pretenciosas hazañas, que no pueden ser imitadas ni han existido jamás, más que en la fantasía del autor que las escribió." Y cuando Beer escribe en otro pasaje que

---

[1] Traducimos por novela picaresca la denominación moderna aparecida los últimos años en la historiografía y crítica literarias alemanas, de "niederer Roman" ("novela baja'). *[N. del T.]*

su "diseño se parece más a una sátira que a una historia", demuestra que los novelistas de la picaresca gustan de inscribir su obra en el género satírico. Lo mismo que ocurre en otros géneros de la novela barroca, en la picaresca alemana abundan las traducciones y refundiciones de modelos extranjeros; destacando principalmente la picaresca española y el *roman comique* francés.

Traducciones

De las españolas destacan entre otras: *El Lazarillo de Tormes* (1554), versión alemana 1617 y el *Guzmán de Alfarache* (1599-1605, al. 1615) de Mateo Alemán; y de las francesas: *Histoire comique de Francion* (1623/33, versión alemana 1662 y 1668). Las tres son anteriores a la primera novela picaresca alemana, el *Simplicissimus* de Grimmelshausen. A las numerosas fuentes del *Simplicissimus,* además de las extranjeras citadas, hay que añadir la del satírico alsaciano Johann Michael Moscherosch (1601-1669) quien también influirá en Grimmelhausen con el cuadro que de la soldadesca nos ofrece en sus *Geschichten des Philander von Sittenwald (Historias de Philander von Sittenwald,* 1640-50).



Figura cómica: el pellejo de vino

A diferencia de la novela cortesana, en la picaresca el protagonista observa el mundo desde abajo, desde la perspectiva del oprimido, del apartado de la sociedad, y a través de la forma autobiográfica ficcional, con lo que mantiene viva la veracidad de la narración. Al mismo tiempo el carácter retrospectivo de la misma ofrece la posibilidad de confrontar las diferentes fases del desarrollo del ego consigo mismo y comentar los actos propios:

"Al fin, cuando con profundo arrepentimiento meditaba sobre la vida que había llevado y ante mis ojos desfilaban todas las trapisondas que desde mi niñez había cometido, y al darme cuenta que el Dios misericordioso, a pesar de todos los graves pecados cometidos, no sólo me había librado de la maldición eterna sino que hasta me había concedido tiempo y oportunidad de mejorarme y arrepentirme, vierto en este libro todo cuanto se me ocurre para pedirle perdón y agradecerle todas sus buenas obras"[1].

Así se exterioriza el narrador del *Simplicissimus* al final de la novela, al retirarse a una isla para huir de las tentaciones del mundo. Lo que éste escribe en unas hojas de palma es una "historia de arrepentimiento"; la historia del héroe se amplía a la descripción conmovedora de un mundo despiadado, el mundo de la Guerra de los Treinta Años.

---

[1] El presente fragmento pertenece a la "continuatio" o Libro VI del *Simplicissimus*. Para los anteriores cinco libros remitimos al lector a la edición española de Cátedra, la primera traducción íntegra al español, obra de Manuel José González.

LA ACCIÓN DEL "SIMPLICISSIMUS" DE GRIMMELSHAUSEN

La novela comienza con la llegada de la guerra a la idílica campiña de los bosques del Spessart donde vive el inocente y analfabeto héroe, quien en la huída de los soldados encuentra refugio en la choza de un ermitaño, su propio padre, según se revelará al final de la novela, y quien "de una bestia" hará de él "un cristiano", enseñándole los tres mandamientos siguientes: "Conócete a ti mismo/ evita las malas compañías/ y sé constante". Al fin será arrastrado por la guerra, primeramente como víctima, posteriormente como protagonista, siguiendo la corriente epocal, siendo también culpable —exceptuados algunos momentos de arrepentimiento— hasta que al fin, debido "a la especial misericordia divina", acaba conociéndose a sí mismo y retornando a la certeza de la fe; aunque no lo conseguirá hasta el segundo intento.



Título del *Simplicissimus Teutsch* (1669). Grabado

Las escenas del ermitaño constituyen el marco de la novela configurándola y sugiriendo el retorno al comienzo, lo que confiere a la narración una estructura circular: la renuncia al mundo se nos presenta como una consecuencia obligada de la biografía descrita. Pero las apariencias engañan: el retorno de Simplicissimus, transformado en el *Seltzamer Springinsfeld* (1670), una de las varias "continuaciones" de la novela, pone de manifiesto, a través de su nuevo comportamiento como cristiano práctico, que la huida de la sociedad humana no era definitiva. Grimmelshausen, que siguiendo la máxima horaciana quiere decir "la verdad riendo", convirtió la situación del mundo y del hombre de su tiempo en tema de sus novelas. Para el autor son cual novelas satíricas. El monstruo que ilustra el título muestra ya la intención satírica del texto: la figura, mitad animal mitad hombre, con el gesto de burla y escarnio de la mano izquierda hace alusión al sátiro, de donde se puede deducir que la sátira (según teoría difundida en el siglo XVII sobre el origen de la misma) al presentarnos este monstruo, encarnación de la fábula, recuerda a Horacio, quien al comienzo de su poética nos la presenta como aviso contra las transgresiones de la preceptiva clásica (imitación de la naturaleza y verosimilitud). En esta tradición está basada la teoría dominante en el siglo XVII de la novela cortesana que reclamaba verosimilitud y unidad orgánica de acción. La sátira, sin embargo, se saltó a la torera todas las normativas clásicas, y precisamente Grimmelshausen toma una postura antiaristotélica y anticlásica, sublevándose por tanto contra la concepción de la realidad en la novela contemporánea. Grimmelhausen sigue de este modo la línea satírica, antiidealista de

Johann Fischart, al considerar la novela como "un modelo confuso e indefinido de confuso e indefinido mundo".

Alegoría y realidad

Algunas alusiones de Grimmelshausen al meollo oscuro de la novela nos aproximan a su carácter alegórico. Por otro lado las grandes alegorías intercaladas —la alegoría del árbol de los estamentos, el episodio del lago Mummel, el discurso de la navaja, entre otros, no deben ser interpretados como episodios fantásticos, lejanos al mundo real, sino como un cuadro ilustrativo de la sociedad contemporánea y sus conflictos. Esta ambivalencia caracteriza íntegramente a la novela. El objetivo moral-religioso, motivado claramente por el camino ejemplar o alegórico por el mundo como lugar de la inconstancia y transitoriedad está en permanente contraposición con una alegría narrativa elemental y un concepto narrativo satírico-realista basados en Sorel y en el *roman comique* francés. De este modo el *Simplicissimus* va más allá de la limitada perspectiva de un destino individual, convirtiéndose en una cruda descripción del mundo de la Guerra de los Treinta Años y una sociedad en la que se ha operado una transmutación de valores sobre un trasfondo cristiano y un mundo de utopías internas. Precisamente su independencia del carácter unidimensional cristiano que presentan las versiones o refundiciones alemanas de la picaresca española es lo que otorga al *Simplicissimus* el rango universal que le distingue del resto de la novela del XVII alemán.

Éxito del Simplicissimus

Los restantes escritos simplicianos de Grimmelshausen —las "continuaciones" de que hablábamos antes, también conocidas por "Simpliciadas"[1], entre ellas *Courasche (La pícara Coraje,*1670[2]; *Springinsfeld* (1670) y las dos partes del *Wunderbarliches Vogelnest (El nido maravilloso del pájaro,*1672/75) no alcanzaron la popularidad del *Simplicissimus,* el que consiguió seis ediciones en pocos años.

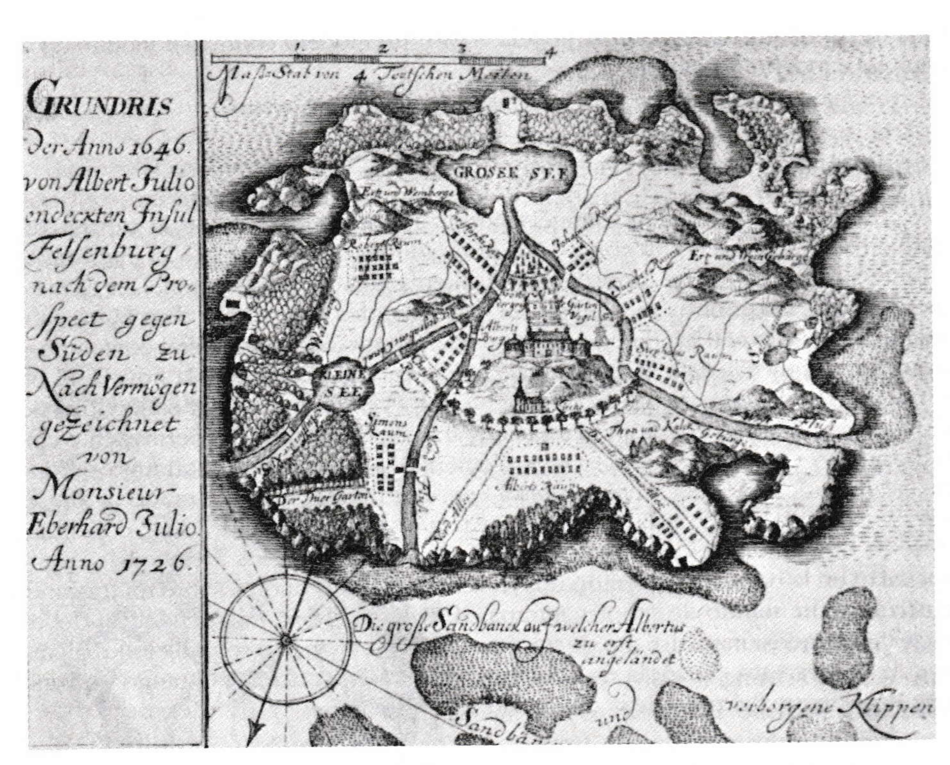
No faltaron intentos de explotación de este éxito. "Simplicissimus" y lo "simpliciano" sirvieron de ocasión de reclamo y también Johann Beer debutó con su *Simplicianischer Weltkucker (El observador universal simpliciano,* 1677/79).

En los años 70 y 80 surgió dentro de la picaresca, al ir tomando ésta paulatinamente rasgos burgueses, un subgénero denominado "novela política" (político = cosmopolita) bajo la influencia de Christian Weise *(Die drey ärgsten Erz-Narren in der ganzen Welt [Los tres locos más grandes del mundo entero,* 1672]) y *Der Politische Maul-Affe (El mentecato político,* 1679) de Johannes Riemer. Este género de novela propaga un ideal cultural cosmopolita, basado en la experiencia, la sagacidad y el autoconocimiento, previos para la consecución de una vida feliz y de una carrera exitosa en un estado abolutista.

---

[1] Lo entrecomillado es puntualización del traductor.

[2] También la primera versión española de esta novela aparecerá muy en breve en Cátedra, igualmente traducida por Manuel José González.



Wunderliche Fata (Hechos maravillosos) de Schnabel. Plano de la Isla Felsenburg

Novela política

La novela política, sin embargo —fundamentada en un parco andamiaje épico, un viaje como vehículo para la instrucción del héroe—, tuvo escaso desarrollo y fue pronto motivo de parodia, en la historia de mentiras y aventuras de Christian Reuter, *Schelmuffsky* (1696), héroe fanfarrón y jactancioso que no aprende nada en sus correrías, por lo demás serán las aventuras la salsa principal en este tipo de novelas. La mayor parte de las robinsoniadas que surgen en Alemania al calor de la llegada del *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe (trad. alem. de 1720) pertenece a la categoría de novelas que utilizan a Robinson como propaganda. De la masa de estos productos destaca la novela de Gottfried Schnabel *Wunderliche Fata einiger See-Fahrer (Hechos maravillosos de algunos navegantes,* 1731-43). En la *Insel Felsenburg (La Isla Felsenburg),* con cuyo título será muy pronto conocida la novela, la obra auna la robinsonada con un modelo de comunidad europea utópica cansada de la vida, que basa su existencia en el temor a Dios, en la razón y la virtud. La novela, un complejo aparato de autobiografías entrecruzadas, confronta la historia de esta república insular con la de estos exiliados del tráfago de la cultura europea. A diferencia de Robinson Crusoe y otros héroes de las muchas robinsonadas que apenas pueden esperar el regreso a Europa, los moradores de esta paradisiaca isla no muestran el mínimo interés de volver a su primitiva patria, "aunque sólo fuera a algún lugar de Europa". Con la utopía de un paraíso terrenal, el sueño de la huida de las opresoras circunstancias sociales presentes, comienza la novela burguesa de la Ilustración alemana.



Felsenburg

rco andamiaje
o escaso desa-
aventuras de
que no apren-
incipal en este
en Alemania al
trad. alem. de
como propa-
fried Schnabel
inos navegan-
ítulo será muy
elo de comuni-
l temor a Dios,
afías entrecru-
s exiliados del
tros héroes de
uropa, los mo-
ver a su primi-
ía de un para-
ales presentes,

Capítulo IV

Literatura de la Ilustración

Novedades en el campo político-social

El siglo XVIII ha sido calificado, con toda razón, por sus contemporáneos, y posteriormente por los historiadores, de época de cambio y comienzo de los nuevos tiempos. El imperio alemán se hallaba, desde la Guerra de los Treinta Años, escindido en un sinfín de pequeños y minúsculos territorios, asemejándose más a un "monstruo" (Pufendorf) que a un estado moderno. Al margen de los más de trescientos territorios soberanos existía un gran número de ciudades y territorios semiautónomos que habían convertido al Imperio alemán en una especie de confusa parcelación. El poder del Sacro Imperio Romano de la Nación Alemana —tal era el título oficial— estuvo ciertamente hasta 1806 en manos del emperador alemán, pero este poder se limitaba a muy escasos derechos y se reducía a un mero carácter simbólico. Las principales decisiones políticas yacían en manos de los estados territoriales quienes ejercían su legislación y justicia, su defensa y poder policial (incluida la censura), independientemente del imperio.

El imperio alemán, un monstruo

Este se había convertido en poco más que una "formal pinza" que a duras penas mantenía aunado el "monstruo". Raro era el escritor contemporáneo que no se burlase de "esas monarquías de unas millas cuadradas y de las cortes-miniatura" y que no se quejase de la "atrocidad de la múltiple soberanía alemana". Este sistema de pequeños principados y principadillos podría calificarse de "grotescos principillos" que vivían —no debemos perderlo de vista— a costa de la población. Esa pléyade de potentados-miniatura solamente podían sostener los gastos de mantenimiento sangrando desconsideradamente a sus súbditos. Ciertamente las condiciones de vida eran más que penosas. Los campesinos, oprimidos por las cargas feudales y la arbitrariedad del príncipe —incluso a veces eran propiedad de éste— no poseían más que lo imprescindible para subsistir e incluso cuando las cosechas eran escasas ni aun siquiera eso. Si nos imaginamos las condiciones en que vivían las clases inferiores —que constituían más de dos tercios del total de la pobla-

ción— el cuadro que nos ofrece el siglo XVIII es deprimente. Tampoco era mucho mejor la panorámica que ofrecían los grandes estados de Prusia y Sajonia. El cuadro de aquellos "buenos viejos tiempos" que la investigación histórica ha confeccionado a base de datos y hechos es un cuadro de miseria.

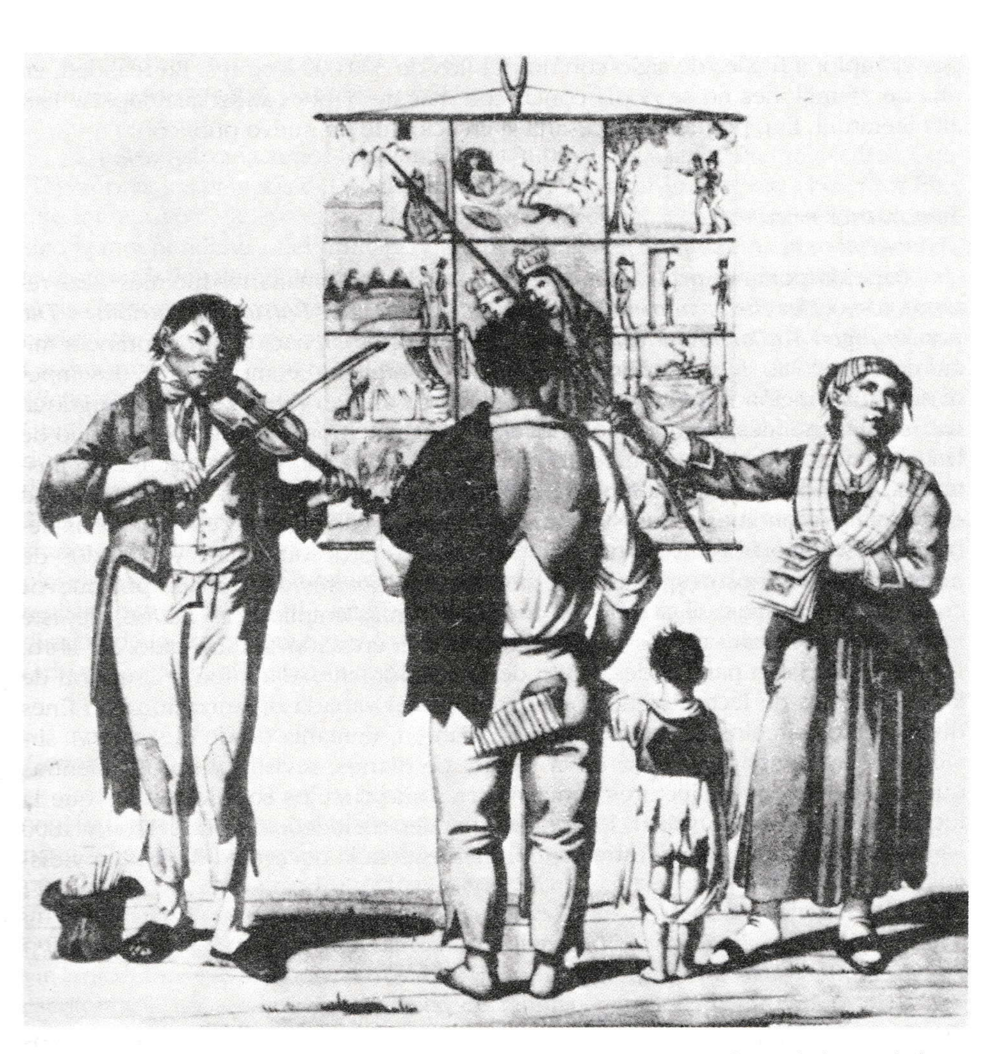
¿Dónde hallan, pues, los historiadores la justificación para denominar esta época "resurgir de una era moderna"?

Economía y sociedad

Si contemplamos el cuadro anterior, independientemente del desarrollo social general, fácilmente puede pasarse por alto el nacimiento de una nueva clase social, de nuevas fuerzas económicas que se estaba fraguando en el seno de aquella sociedad feudal y que configurarían la modernidad: la sociedad industrial y la burguesía comercial, dueña del capital. Fundamentalmente en las ciudades estaba surgiendo una burguesía que a través del comercio, la banca y las manufacturas iba ganando dinero y prestigio social. Es cierto que el número de estos nuevos ciudadanos era reducido y de escaso poder, pero sin embargo estaba bien claro que el feudalismo históricamente había tocado fondo. El desplazamiento de fuerzas en los distintos estamentos originó tensiones en la pirámide estamental —desde el medievo organizada jerárquicamente— que conducirían a la disolución de la sociedad estamental y a la formación de la sociedad burguesa igualitaria. En el siglo XVIII se manifiestan estas tensiones sobre todo en la confrontación entre la nobleza y la burguesía. Los burgueses no estaban dispuestos a aceptar por más tiempo el predominio cultural y político de la nobleza —que rápidamente se estaba convirtiendo en una pequeña fracción de la población total— como algo inmutable proveniente de Dios. El ciudadano reclamaba su propio derecho a la soberanía. Se apoyaba para ello en la Ilustración que buscaba sustituir la concepción feudal del mundo como algo proveniente de la "gracia divina" por un nuevo pensamiento cimentado en la razón. La Ilustración fue un movimiento que abarcó toda Europa y que presenta un carácter algo diferente en los distintos países, siendo definido de modo muy diverso por los principales representantes. Los fundamentos de la Ilustración podríamos reducirlos a: la razón como medida de la acción personal y social; tendencia hacia lo terreno; imagen positiva del hombre; igualdad para todos; demanda de los derechos humanos para todos los hombres; crítica a la religión y fe en el progreso; y aunque algunos de estos principios llegaran relativamente tarde a Alemania, constituyeron, sin embargo, la base sobre la que la burguesía cimentaría su soberanía.

CAMBIO EN LA OPINIÓN PÚBLICA. EL ESCRITOR INDEPENDIENTE TOMA LA PALABRA. NACE EL MERCADO LITERARIO

La literatura del siglo XVIII de marchamo cortesano se caracterizaba por su distanciamiento del pueblo, la pérdida de realidad, la artificiosidad y pobreza de motivos. Era, por tanto, una literatura estéril e incapaz de comprender el nuevo desarrollo, y mucho menos de expresarlo. El drama con su carácter histórico, la novela heroico-pastoril y la barroca poesía erótica tenían cada vez menor número de lectores. Además los príncipes iban prescindiendo de sus poetas de corte. El último poeta cortesano fue despedido en 1713 al subir al trono Federico Guillermo II de Prusia, con arreglo a las medidas de ahorro dictaminadas.



Instrucción religiosa de analfabetos. Copleros y vagabundos en las ferias de las ciudades

La literatura cortesana fue desapareciendo en las ciudades comerciales adscritas al imperio al irse convirtiendo en competidoras de la corte e ir creando su propia sociedad literaria. Así nace en Leipzig, muy pronto, un teatro de la ciudad e incluso en Hamburgo una ópera. Y el lugar de los mecenas principescos lo ocuparán ahora donantes de las ciudades, incluso sociedades como la "Patriotische Gesellschaft" (Sociedad Patriótica) de Hamburgo que confiaba a autores la misión de obras literarias. Objeto y objetivo de esta nueva literatura no será la alabanza del príncipe sino la exaltación de la vida burguesa y la ilustración del lector. Este cambio de función y de destinatario de la literatura tropezó con ingentes dificultades al no existir entonces un gran público. La mayor parte de la población no sabía a comienzos del XVIII ni leer ni escribir y los escasos ciudadanos alfabetizados no pasaban en sus lecturas de la Biblia y de la literatura edificante religiosa. El círculo de quienes sabían leer no alcanzaba por el 1770 ni el 15 por ciento de la población total, y sólo por 1800 alcanzó el 25 por ciento. Sin embargo, el número de los que se

interesaban por la buena literatura era naturalmente inferior. Jean Paul contaba, por ejemplo, a finales de siglo con un público de 300.000 lectores. En realidad, en una de 25 millones no se podía contar con más del 1 por ciento que supiese leer alta literatura. Era, por tanto, necesaria la creación de un nuevo público.

Semanarios morales

Papel importante realizarían en este sentido los "Semanarios morales". Las revistas como *Der Biedermann (El ciudadano llano), Der Patriot (El patriota)* y *Die vernünftigen Tadlerinnen (Las censuradoras juiciosas)*, nacidas en la primera mitad del siglo XVIII, siguiendo el ejemplo inglés y surgiendo como hongos, desempeñarían una función importante en la formación de una opinión pública burguesa. Las revistas morales, según su información y comentarios un producto genuino de la Ilustración, se propusieron como meta la popularización del pensamiento ilustrado, sirviendo al mismo tiempo de importante vínculo de unión entre la sociedad cortesana y la burguesa. Con sus tratados breves de divulgación científica, sus debates y estudios filosófico-morales y sus nuevos procedimientos y métodos de transmisión literarios despertaron la atención y el interés del público por nuevos contenidos y formas, se abrieron a un público más amplio y asentaron, de este modo, las bases para una formación literaria y la creación del mercado del libro. Un factor decisivo para el desarrollo de la opinión ciudadana fue la creación de las sociedades de lectores que contaban con una variada organización con fines diversos. Los círculos de lectores que existían en Alemania desde el siglo XVII sirvieron para el abaratamiento de la lectura de diarios, revistas y libros, mientras que las sociedades de lectores venían a ser como círculos sociales en los que la lectura adquirió rango social. El número de tales sociedades —entre 1760 y 1800 se fundaron unas 430— muestra cuan imperiosa era la necesidad de lectura y discusión.

Las sociedades de lectores

La mayor parte de éstas se sintieron vinculadas a la Ilustración y sus objetivos quedan patentes en la selección de las lecturas y en los estatutos fundacionales donde constaba la autoadministración según principios democráticos. En un principio tenía acceso a tales sociedades todo individuo de formación y buen gusto (mujeres y estudiantes estaban excluidos), pero debido a la alta cuota que se exigía a los socios, el círculo quedó reducido a la nobleza y socios pudientes. El ciudadano de a pie y las clases inferiores estaban excluidos, y si sabían leer tenían que contentarse con las bibliotecas de préstamo, ya numerosas al final del XVIII. Estas bibliotecas junto con las comerciales —también fundadas en este tiempo— ponen el punto final a las lecturas como acto social y cierran la primera fase del desarrollo de la opinión pública, sentando al mismo tiempo las bases para una reprivatización de la lectura.

Cambio estructural de la opinión pública

Estas transformaciones repercutieron también en la situación del escritor. Concluyeron ya los tiempos del poeta asalariado, y su lugar lo ocupará el escritor libre que intenta vivir de su trabajo literario. Pero tal circunstancia —que llevaba consigo la independencia del príncipe y del mecenas— acarreaba una gran desventaja: la inseguridad material. Raro era el escritor —dada la escasez de la tirada y los bajísimos honorarios— que en el siglo XVIII podía subsistir con su trabajo. La tirada normal de una obra de autor renombrado era de unos 1.000 a 3.000 ejemplares. Lessing tuvo en 1779 para su *Nathan* 2.000 subscriptores y la *Gelehrtenrepublik (República de los eruditos)* de Klopstock alcanzó incluso los 6.000. Los *Escritos* de Goethe registraron entre 1787-90 una tirada de 4.000 ejemplares. También los diarios y revistas disponían de tiradas bajas. El *Teutscher Merkur (Mercurio alemán)* de Wieland, una de las revistas más renombradas del XVIII, gozaba de una tirada de 2.000 ejemplares. Naturalmente, las ediciones más elevadas eran las de las publicaciones de carácter popular, especie de consejeros para la población: así por ejemplo el *Noth- und Hülfsbüchlein für Bauern (Librito de ayuda para campesinos)* registró entre 1788 y 1811 una publicación superior al millón de ejemplares y era distribuido gratuitamente por los príncipes entre sus subordinados por considerarlo propaganda antirrevolucionaria.

Honorarios

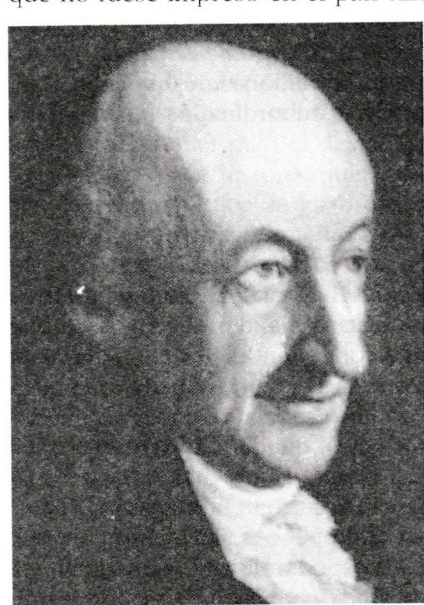
Los honorarios se calculaban por hojas, siendo el normal de 5 a 7 táleros por pliego. Los escritores más cotizados como Klopstock, Wieland y Lessing cobraban por algunos de sus libros honorarios que venían a corresponder al sueldo anual de un empleado. Pero eran contadas excepciones, pues no debemos olvidar que ni siquiera estos escritores de vanguardia escribían un libro cada año, teniendo que vivir largos años de sus honorarios. Es lógico, por tanto, que la mayor parte de los escritores, a no ser que procediesen de familias acomodadas, tuvieran que buscarse ingresos adicionales como preceptores, funcionarios, etc., o de nuevo seguir luchando por conseguir un mecenazgo. En vista de la penosa situación financiera muchos de ellos se veían obligados a depositar sus esperanzas en los príncipes, de quienes podría llegar una nueva organización o sólida cimentación económica de la literatura. Así pues, elaboraron detallados planes Wieland, Klopstock y Herder, donde se proponía que fuesen organismos de bien general las así llamadas academias, los que debían asumir la responsabilidad del fomento de la literatura, también incumbencia del príncipe. En realidad, ninguno de estos planes se llevó a cabo. Los príncipes no mostraron excesivo interés. Solamente algunos autores como Klopstock obtuvieron una pensión del mecenas principesco sin tener que obligarse a un servicio directo, como fue el caso de Wieland y Goethe en Weimar como educadores y consejeros respectivamente.

Mecenazgo

Otros, no obstante, se vieron obligados a buscarse un *modus vivendi* asumiendo un trabajo que sólo les permitía dedicarse a la literatura en el tiempo libre. Y los había que, a su vez, buscaban mejorar su situación económica como editores de revistas u otras labores periodísticas.

La censura

Pero la nueva libertad del escritor, más que por la insegura situación económica, estaba hipotecada por la dominante y dura censura en la mayoría de los estados alemanes. Un miembro de la Comisión de Libros de Viena, encargado de la vigilancia de la censura en Austria, definía en 1761 la censura como "el control para que no fuese impreso en el país ningún libro peligroso y perjudicial, ni se permitiese la importación o venta de tales libros a otros países". Solamente se autorizaría la impresión de libros que "no dañasen la religión, ni atentasen contra la moral pública o la paz del estado, o fuesen contrarios al honor debido al regente". Con qué dureza intervenía la censura en la vida pública lo demuestra la tristemente célebre polémica entre Lessing y el pastor ortodoxo Goeze sobre la publicación de unos escritos teológico-críticos. El duque de Braunschweig liberó al principio a Lessing de la censura, pero presionado por Goeze dio marcha atrás. A través de varios edictos ducales le fue prohibida a Lessing la publicación de tales escritos y la continuidad de sus enfrentamientos con Goeze. También el *Werther* de Goethe —de nuevo intervino el autoritario pastor— fue prohibido por la censura en algunas partes de Alemania. Y lo mismo ocurrió con el *Agathon* de Wieland, el que vio disminuida su venta considerablemente por la censura en Zurich y Viena. Es verdad que tales medidas eran distintas en los diversos territorios: había libros cuya publicación era prohibida en Prusia y Sajonia y estaba autorizada en Hannover, Braunschweig o Altona. Todo ello influía en la distribución y venta y en el desarrollo de una existencia "libre" como escritor; y como es lógico, en el libre ejercicio de la profesión, ya que para evitar conflictos con la censura eliminaban argumentaciones, ideas o fragmentos que podían ser tachados de peligrosos. La censura fue uno de los problemas más serios contra el que lucharían la mayor parte de los autores.



Christoph Martin Wieland

"Libertad de prensa"

La "libertad de prensa" y la abolición de la censura era su objetivo principal. Así lo expresa Wieland en un escrito de 1785: "La libertad de la prensa es cometido e interés de todo el género humano. A tal libertad hemos de agradecer principalmente el grado actual de ilustración, cultura y refinamiento de que puede vanagloriarse nuestra Europa. Si se nos roba esta libertad se apagará pronto de nuevo la luz que ahora disfrutamos; con la ignorancia quedaremos de nuevo a merced de la superstición y del despotismo; los pueblos tornarán a los siglos oscuros de la horrenda barbarie; quien se atreva a predicar la verdad que se encargan de ocultar los opresores de la humanidad, será calificado de hereje y revolucionario y castigado como malhechor". Los escritores comprometidos con la Ilustración se dieron perfecta cuenta de la función política de la censura y su repercusión en la libertad editorial y el progreso de la sociedad. A pesar de la lucha contra la censura no consiguieron abolirla. Al contrario. Después de 1789, consiguientemente a la revolución francesa, las medidas represivas y la masiva censura se agravó en toda Alemania.

Mercado literario

La miseria económica y la censura fueron dos factores que limitaban la libertad del escritor; un tercero más vino a sumárseles: el mercado literario que se iba creando en Alemania desde la mitad del siglo XVIII. Dos procesos fueron los responsables: el primero, la rápida subida de la producción de libros, y el segundo, el creciente número de escritores. Entre 1740 y 1800 ascendió la producción editorial de 755 a 2.569 títulos, de los que la "belle littérature" supuso el crecimiento mayor. Su producción ascendió entre los años indicados en 16 veces, y la participación relativa en la producción total fue del 5,8 por ciento al 21, 5 por ciento. En 1766 había entre 2.000 y 3.000 autores, y en 1800 eran ya más de 10.000, de los cuales entre 1.000 y 3.000 intentaban subsistir de su propio trabajo como escritores. El rápido crecimiento de las estadísticas precisó de una organización de la producción y distribución librerîl según los modernos sistemas de mercado. El intercambio —forma comercial dominante desde 1564 a 1764— fue sustituido por el moderno sistema editorial-librero, surgiendo editoriales y distribuidoras especializadas. Se puede decir que con ello nacieron el editor y el librero modernos. Por primera vez existió el precio fijo y los libros serían ofrecidos no sólo en las ferias anuales sino a lo largo del año, pudiendo comprarse el libro como una mercancía más de manera permanente.

La expansión y organización del mercado literario repercutió, como es lógico, en la situación del autor y de su producción. El escritor, según se lamentaba uno de los afectados, tenía que "amoldarse en determinadas situaciones a la sociedad burguesa, aunque le costase". Ello suponía la adecuación al mercado y al gusto del público. La literatura se convirtió en "género comerciable" y el escritor en "escribiente asalariado", y la gama de su situación económica oscilaba entre el autor dependiente de un sueldo o el "productor" que vivía de sus libros. Nicolai relata en su novela *Sebaldus Nothanker,* cómo un editor "estaba en su casa, sentado a una mesa, con diez o doce autores, asignando a cada uno su cometido mediante el correspondiente salario". Renombrados autores como Schiller y Goethe tomaban una

postura más pretenciosa frente a sus editores. Schiller, por ejemplo, negoció con su editor una suma fija por toda la producción anual y Goethe ofrecía a su editor las obras terminadas. Esta dependencia del editor fue objeto de frecuentes y amargas quejas: "¿Qué va a ser de nuestra literatura si los autores tienen que acomodarse a la voluntad de los editores?" Así vemos algunos intentos de regular las relaciones autor-editor, como fue el caso de Lessing *(Leben und leben lassen. Ein Projekt für Schriftsteller und Buchhändler [Vivir y dejar vivir. Un proyecto para escritores y editores])* y de Wieland *(Grundsätze, woraus das mercantilistische Verhältnis zwischen Schriftsteller und Verleger bestimmt wird [Fundamentos sobre los que deberán asentarse las bases de las relaciones escritor-editor])*. Otros autores como por ejemplo Klopstock incluso prescindieron de editores y se lanzaron a la aventura de editorial propia. Tal procedimiento era anacrónico como demuestra la bancarrota de la editora de eruditos de Dessau que en 1787 intentó funcionar como especie de cooperativa. También fracasó el sistema de subscripción según testimonio de un contemporáneo: "La edición de libros a base de subscripción y prenumeración tropieza con miles de dificultades, con las que antes no se podía soñar, y al final rara vez gana el autor lo que habría dado el editor".

Derechos de autor

Lo más gravoso para los propios autores era el no ser dueños de sus escritos: los derechos de propiedad estaban en mano de los editores que actuaban con sus manuscritos según su albedrío. El problema de los derechos de autoría se agudizó con el procedimiento de la reproducción. Profesionales hábiles editaban libros preferidos y solicitados sin consideración alguna a los derechos de autor y de editor. Sería ya en 1835 cuando por resolución del "Deutscher Bund" fue regulada y prohibida la reimpresión arbitraria de libros. Pero en el siglo XVIII el autor vivía en una situación jurídicamente insegura y desamparada frente a los derechos de mercado. La competencia fue un factor más agravante, pues solamente podían vivir aquellos autores que sabían adaptarse al gusto del público, o por la originalidad de contenido y forma de sus obras podían atraerse rápidamente el interés de los expertos literarios. La concepción o idea del autor como "genio original" se basaba en esta realidad.

TEORÍAS LITERARIAS DE LA ILUSTRACIÓN: DE GOTTSCHED AL "STURM UND DRANG", PASANDO POR LESSING

El final del poeta cortesano supuso la desaparición de la literatura cortesana, en cuyo lugar surge una nueva literatura que intentará plasmar en todos los géneros literarios las categorías centrales de la Ilustración: razón, utilidad, humanidad. Johann Christoph Gottsched (1700-1766) fue el primero que llevó a cabo la nueva tendencia, tanto en la teoría como en la práctica, marcando el rumbo del desarrollo de la nueva literatura. En su obra teórica, de gran trascendencia, *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen (Ensayo de una poética crítica para los alemanes,* 1730), rompe con el formalismo de las poéticas y preceptivas barrocas, todavía enraizadas en la sociedad feudal, condenando la literatura barroca desde un punto de vista ilustrado y reclamando una literatura al servicio de la Ilustración, transmisora por una vía grata y de fácil comprensión, de las ideas de la Ilustración.

Combinará lo útil con lo dulce *(prodesse et delectare)*, para de este modo poder llegar a amplios sectores burgueses de la sociedad. El epicentro poético de Gottsched lo ocupaban el principio aristotélico de la imitación y la normativa horaciana del "prodesse et delectare". Las reglas de la razón eran para Gottsched equiparables a las leyes de la naturaleza, de ahí que para él la fidelidad a la regla fuese idéntica a la imitación de la naturaleza. Gottsched entendía por imitación no la reproducción fiel de la realidad, sino la "similitud de la poesía con lo que suele ser la realidad". Con este principio de la verosimilitud fundamenta Gottsched también su norma de severa observancia de la triple unidad aristotélica en el drama (tiempo, lugar y acción), regla que pocos años después criticará Lessing con vehemencia. También Gottsched quiso organizar, según las reglas de la razón, el proceso de creación poética. "En primer lugar se elige un tema que contenga una enseñanza moral, que debe constituir la base del poema, de acuerdo con el objetivo propuesto. Entonces se piensa un acontecimiento común que contenga una acción, para que el tema moral elegido llegue de manera intuitiva a los sentidos". No menos significativa fue para Gottsched la denominada "cláusula estamental" según la cual sólo podían intervenir como actores en la tragedia, en la novela de estado y en los poemas heroicos, nobles y príncipes, y en la comedia y en la poesía y novela pastoril sólo burgueses y gente del pueblo. El carácter didáctico-moral de la literatura tuvo sus consecuencias en la posición social del escritor. Este se convertiría en maestro y educador del público, y mientras ascendía su importancia moral e intelectual veía disminuido su campo de acción artístico.



El matrimonio Gottsched

A pesar de la importancia y modernidad de los ingentes esfuerzos de Gottsched en el periodismo, el drama y la poética, sin embargo muy pronto aparecieron las imitaciones de sus ideas. La visión mecánica del proceso creativo del poeta y la no menos mecánica concepción de la mímesis o imitación de la naturaleza, su terca persistencia en las tres unidades y la "cláusula estamental" se mostraron muy pronto como obstáculo y cortapisa para el desarrollo de una nueva literatura burguesa que sería rápidamente criticada por sus contemporáneos.

La reforma de Gottsched

El crítico más importante de la teoría y praxis literarias gottschedianas fue Lessing. En su *Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel (Intercambio epistolar con Mendelssohn y Nicolai sobre la tragedia,* 1756-57) se aleja de los principios de Gottsched antes enumerados sin romper, como es obvio, con las pretensiones de la Ilustración. Gottsched, aunque adoptó una postura ilustrada burguesa, fue incapaz de superar la carga pesada de la tradición heredada, mien-

tras que Lessing logró conseguirlo con su actitud progresista burguesa. Él pudo llevar a cabo este desarrollo amparándose en la herencia de la comedia francesa y de la tragedia burguesa inglesa. En una y otra Lessing encontró la superación de la vieja "cláusula estamental" feudal, convirtiendo también al burgués en individuo capacitado para la tragedia. Lessing llevó a cabo su empresa liberando al individuo del vínculo de clase: "Los nombres de príncipes y héroes pueden prestar a una pieza pompa y majestuosidad, pero no sirven para conmover. Las desventuras de quienes están más próximos, por su estado, a nosotros, debe, naturalmente, llegarnos más al fondo del alma; y si tenemos compasión de los reyes, lo hacemos por ser hombres y no reyes". Esta llamada de Lessing a lo humano va estrechamente vinculada a sus esfuerzos por conseguir una nueva función para la literatura. Lessing buscaba no una enseñanza moral a lo Gottsched sino una purificación moral. Objetivo de la tragedia era despertar en el espectador temor y compasión, y a través de ambos llegar a la catarsis o purificación de las pasiones. El espectador debía identificarse con el héroe: sentir compasión por su desgracia y al mismo tiempo temor ante la posibilidad de sufrir él la misma suerte. Tal propósito sólo podía realizarse si el héroe no era una persona idealizada en el sentido gottschediano: éste debía presentar una figura real, "un carácter mixto", es decir, un hombre que "no fuese ni sólo un santo, ni sólo diablo".

"Caracteres mixtos"

Este realismo psicológico lessinguiano se pone de manifiesto en su concepción de imitación poética. El poeta no debe reproducir las cosas de modo naturalista, su meta deberá ser más bien la verdad poética, la que únicamente logrará si prescinde de lo trivial, de lo casual y marginal, concentrándose en lo esencial y típico. "Al teatro no vamos para aprender qué es lo que hace éste o el otro, sino para ver cómo se comporta cada individuo de cierto carácter en determinadas circunstancias."

La "naturalidad" *de Lessing*

La función que Lessing confiere a la literatura abrirá a ésta nuevas posibilidades artísticas. Su principio de imitación de la naturaleza facilitó una forma poética de moderno cuño, al mismo tiempo que revalorizaba el papel del autor que, a partir de él, será considerado y legitimado como sujeto del arte. La labor de crítico no fue inferior a la aportación de Lessing a las teorías estéticas, como lo demuestra uno de sus escritos —*Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (Laoconte o sobre las fronteras de la pintura y la poesía)*. Sus escritos críticos *Briefe, die neueste Literatur betreffend (Cartas relativas a la literatura moderna,* 1759), redactadas con sus amigos Nicolai y Mendelssohn, y la *Hamburgische Dramaturgie (Dramaturgia de Hamburgo,* 1767-69), en la que recensiona las obras representadas en el teatro de Hamburgo, son modelos de "crítica productiva", según ensalzaba algunas décadas después el romántico Federico Schlegel. Con los trabajos crítico-literarios Lessing inicia una nueva era de polémicas literarias en Alemania e incentiva la vida literaria del país.

Muchos de los pensamientos de Lessing llevaban la marca del futuro; en especial su rechazo a la poética normativa de la escuela gottschediana. Su concepto de

verdad poética y de realismo, las que conferían al escritor un amplio margen creador, fue trascendental para las generaciones venideras. Sobre todo los "Stürmer und Dränger", un grupo de jóvenes escritores, que tomaron su nombre del drama de Klinger *Sturm und Drang (Tempestad y empuje)*, asumieron el pensamiento de Lessing y lo adicionaron a su propia visión y a la nueva concepción de literatura. Ya no será la poética de las reglas, sino el genio, "das Genie", es decir, la fuerza creadora del individuo la que ocuparía el epicentro de la nueva concepción poética.

Sturm und Drang



Gotthold Ephraim Lessing

El culto al genio de los "Stürmer und Dränger" elevó la dignidad del poeta sobre la medida normal del hombre. El arte ya no se aprenderá ("más nocivos que los ejemplos son para el genio los principios" [Goethe]), sino que el artista se inspirará en su propio genio. Los "genios" recibieron estímulos decisivos a través de la recepción de Shakespeare. Si Gottsched había rechazado a Shakespeare por su falta de reglas, el descubrimiento de Shakespeare supuso, a partir de los años 50 del siglo XVIII, un mundo nuevo para los "Stürmer und Dränger" y posibilitó la abscisión del clasicismo francés. En el ensayo programático de Goethe, influenciado por Herder, *Zum Shäkespears Tag (Homenaje a Shakespeare,* 1771), se desencadena el entusiasmo por el dramaturgo inglés y la caracterización psicológica de sus personajes: "Yo reconocí y sentí vivamente ampliada mi existencia de forma infinita". Shakespeare se convertirá en símbolo del poeta genial y modelo de la propia práctica poética. Así encontramos influencias shakespeareanas en los dramas de Goethe y Max Klinger *Götz von Berlichingen* (1773) y *Die Zwillinge (Los gemelos,* 1776).

El culto al genio

El auge desmesurado del culto al genio en algunos "Stürmer und Dränger" es comprensible si pensamos en la competencia cada vez más agudizada en el mercado librero. La preocupación artística por el momento genial, creacional y subjetivo es consecuencia del creciente número de escritores y de la competencia profesional. "Genialidad", según Hauser, podía ser en esta situación "arma en la lucha de la competencia" y "subjetividad" una "forma de autopropaganda". Por consiguiente, no se debe pasar por alto aspectos negativos de este culto al genio. El elemento irracional del genio estaba en curiosa e insoluble contradicción con el principio ilustrado de racionalidad. Genialidad, espontaneidad, individualidad, sentimiento, sensaciones, naturalidad y originalidad eran los términos de moda del nuevo movimiento literario en su lucha contra las normativas exigencias de Gotts-

ched y sus discípulos e incluso, prescindiendo de la alta estima de su obra, contra algunas de las ideas normativas de Lessing y sus amigos. Y lo mismo que es falso el presentar a Lessing y a Gottsched como irreconciliables adversarios, aunque ellos se considerasen mutuamente como tales, también es falso ver en la lucha de los "Stürmer und Dränger" contra Gottsched y Lessing un insuperable antagonismo. Con los "Stürmer und Dränger", la Ilustración introducida por Gottsched y llevada a su cota máxima por Lessing, entra en una nueva fase. El principio inicial de la racionalidad, además de ser desarrollado, fue completado con el culto al sentimiento. Ambos polos de la Ilustración, razón y sentimiento, formarán ahora una unidad no exenta de problemas.

La nueva concepción de la literatura por parte de los "Stürmer und Dränger" muestra bien claramente que este movimiento no fue contrario a la Ilustración, sino que la desarrolló y enriqueció e incluso radicalizó. Así pues, Schiller intensificó en su ensayo *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet (El teatro como institución moral,* 1784) los aspectos crítico-sociales ya defendidos por Lessing en su teoría sobre la tragedia burguesa y en su lucha por la creación de un teatro nacional. Schiller exigía del teatro que asumiese la función de "espada y balanza" y llevase ante "el tribunal" de la razón los vicios y crímenes de los poderosos. Tal concepto de la literatura cambiaría el papel del escritor, que se erigiría en abogado de la oprimida razón y luchador por los derechos de la burguesía. Realización que podía llevarse a cabo solamente con una literatura de temática nueva y de funcionalidad socio-política. El interés por el hombre de la calle en su lucha emancipatoria fue uno de los temas predilectos de los "Stürmer und Dränger". Lenz escribe, por ejemplo, que sería ventajoso para el autor "el introducirse en las casas del hombre de carne y hueso y observar sus intereses y pasiones". Herder solicitaba también del escritor que se pusiera al servicio de "la parte más digna del hombre, llamada pueblo". En la praxis esto significaba el distanciamiento de una literatura comprensible sólo a una minoría de intelectuales. Así también solicitaba Bürger un arte "de eruditos, pero no para eruditos, sino para el pueblo". La popularidad de una obra poética era para él "sello de perfección". El poeta debía ser "Volksdichter" y la poesía "Volkspoesie". La concepción de "Volkspoesie" aclara y justifica el largo camino de cincuenta años que la teoría literaria ilustrada tuvo que recorrer desde Gottsched hasta los "Stürmer und Dränger", pasando por Lessing.



Gellert coronado poeta, culto al genio (1770)

Praxis ilustrada en el drama

El drama ocupará un lugar preferido en la literatura de la Ilustración. A él le fue conferido una mayor fuerza educativa y transformacional social que a otros géneros literarios. Concebido por los ilustrados como "púlpito mundial" (Gottsched), como "escuela del mundo moral" (Lessing) y como "institución moral" (Schiller), el teatro se convirtió en unos años en el instituto de educación y formación más importante. Ni con anterioridad, ni posteriormente gozaría el teatro alemán de tan alta estima ni viviría un florecimiento como el experimentado en el siglo XVIII. La intelectualidad fue presa de una auténtica "teatromanía". Numerosos hijos de burgueses se enrolaban en el teatro queriendo ser actores. Las novelas de Karl Philipp Moritz *Anton Reiser* (1785-90) y el *Wilhelm Meister* de Goethe, en una de sus partes, ofrecen testimonio de la pasión de las generaciones jóvenes por el teatro. Precisamente los intelectuales burgueses buscaban desempeñar en el teatro el papel que les era negado en la vida social.

Del arlequín al héroe burgués

El desarrollo del teatro en pocos años es tanto más sobrecogedor si se piensa que había partido de cero. Pues según nos describe Gottsched la vida teatral de Leipzig en 1724: "Lo único que te ofrecían eran simples diversiones recargadas con arlequines y mezcladas con acciones y obras históricas, puras patrañas noveladas, artificiosas, embrollos amorosos y puras mascaradas y obscenidades populacheras". La apreciación gottschediana se refiere a las compañías ambulantes o cómicos de la legua, que según palabras del famoso actor Konrad Ekhof consistían en un "elenco de bufones trotamundos que recorrían toda Alemania de feria en feria, divirtiendo al populacho con bromas de mal gusto".

A su vez existía el privilegiado y prestigioso teatro de corte que servía de distracción a la sociedad aristocrática de la corte y estaba integrado por compañías francesas e italianas contratadas. Ambos modelos de teatro no encajaban con el programa de la literatura ilustrada. Ello pone de manifiesto el instinto y amplia visión de Gottsched quien inicia su reforma por el despreciado teatro del populacho.

Gottsched

En colaboración con compañías teatrales emprendió la tarea de elevar el nivel de las compañías de cómicos de la legua y hacer el teatro atractivo para un público burgués. Gottsched tomó el teatro clasicista francés como modelo, intentando adaptarlo al alemán con obras propias conformadas a las reglas clásicas: utilización del verso, determinado número de actos, mantenimiento de las tres unidades, cláusula estamental, etc. Con su tragedia *Der sterbende Cato* (*La muerte de Catón*, 1732) intenta llevar a la práctica su propia teoría dramática. Y "a base de recortar y pegar", según se expresaba burlonamente el crítico más duro de Gottsched, J. J. Bodmer, éste había logrado, basándose en las piezas de Addison sobre Catón, "la primera tragedia original alemana". En realidad la obra consta de largos pasajes traducidos del inglés: solamente 174 de los 1.648 alejandrinos del "drama original"

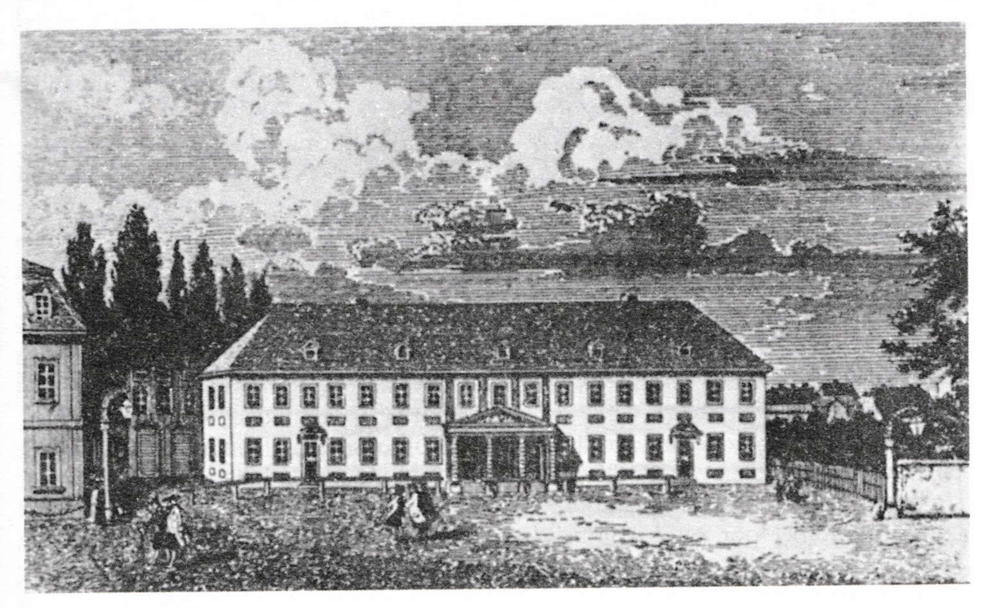
proceden de la pluma de Gottsched. Sería, sin embargo, injusto recriminarlo sólo por ello. Él no se las daba de "poeta original" en el sentido del posterior "Sturm und Drang", sino de preparador de un nuevo "drama regular". A base de traducciones y refundiciones sobre todo del francés, aunque también del inglés, trató de crear un modelo dramático que sirviese de ejemplo para otros autores. Su *Muerte de Catón* tiene interés no sólo como modelo, sino como documento de la tendencia antifeudal existente ya en el drama de la Ilustración temprana. De ahí que Gottsched se defendiese contra algunos críticos contemporáneos, resaltando el componente político de la pieza: "la verdadera grandeza de un héroe radica en el amor a su patria y en su virtuosa magnanimidad; el ansia de poder y la solapada tiranía hacen imposible la auténtica grandeza". En la confrontación entre César y Catón fundamenta Gottsched la diferencia entre tiranía y república, mostrando evidente simpatía por la figura de Catón. El éxito del drama fue inusitado para aquella época: fue la pieza teatral con más exito durante varias décadas y registró numerosas ediciones y representaciones. El encargado de la décima edición, uno de sus numerosos discípulos, expresaba su reconocimiento en los siguientes términos: "Una cosa es cierta, a saber: que no es fácil encontrar una ciudad o residencia comercial o imperial, desde Berna en Suiza y Estrasburgo hasta Königsberg en Prusia, y desde Viena hasta Kiel en Holstein, donde *Catón* no haya sido representado varias veces".

Una mujer escritora: La Kulmus

Lo que Gottsched había logrado con su labor pionera para la tragedia, lo conseguiría para la comedia su mujer, Luise Abelgunde Victorie Kulmus. La Kulmus pertenece a la prominencia de las mujeres escritoras del siglo XVIII. Su *Pietisterey im Fischbein-Rocke (Beaterías con faldas de ballena,* 1736), basada igual que *Catón* en modelos extranjeros, y otras comedias más como *Die ungleiche Heyrath (El matrimonio desigual), Die Hausfranzösin (La francesa doméstica)* y *Das Testament (El testamento),* muestran "una vena marcadamente satírica, de gran ingenio y talento poético". Las comedias de la "Gottschedin", desde el punto de vista formal, son algo nuevo en el género y sirven como documento del anticlericalismo reinante en los comienzos de la Ilustración. Con ironía burlesca arremete contra el pietismo de la época y censura el oscurantismo y misticismo de este movimiento religioso. Sus personajes centrales, y el nombre de los mismos, son una crítica a la falsa piedad y a la beatería religiosa; mucho más aguda y decidida que la que encontramos después en algunas de sus novelas más conocidas: en *Der redliche Mann am Hofe (El honrado en la corte,* 1740) de Michael von Loen y *Leben und Meinungen des Magisters Sebaldus Nothanker (Vida y pensamiento del M.S.N.,* 1773) de Friedrich Nicolai. La pieza fue muy polémica por ver la crítica en ella una amarga sátira al pietismo de Francke y Spener. El rey Federico Guillermo II tachó la *Beatería,* según orden de 1737, de "escrito injurioso y ateo". Fue prohibida en Berlín y Königsberg, siendo interrogados varios libreros y confiscados numerosos ejemplares. La autora, no obstante, se libró de la quema, publicándola anónima y con indicación falsa del editor y de la sede de la editorial. Su marido, que tenía en gran estima la obra y la consideraba como escrito de combate en los enfrentamientos con los antiilustrados, renunció, como medida preventiva, a incluirla en su repertorio de obras maestras, en los seis tomos de su *Deutsche Schaubühne (La escena alemana,* 1740-45).

Orientación hacia el clasicismo francés

La orientación del teatro alemán hacia modelos extranjeros, en especial hacia el drama clasicista francés, tendencia caracterizadora de Gottsched, su mujer, seguidores y continuadores, mejoró de manera ostensible el nivel del teatro, pero limitó la libertad del escritor. Muy pronto, por tanto, se oirían las primeras protestas. Lessing se excedió en su crítica al negar a Gottsched en la *Carta 17, referente a la literatura moderna* todo mérito en la creación del teatro alemán, y quejándose de la situación del teatro alemán en los años 70 con palabras no del todo acertadas: "No tenemos ningún teatro. No tenemos actores. No tenemos espectadores". Es verdad que era tan diferente la concepción que uno y otro tenían del teatro que Lessing no estaba en condiciones de poder ensalzar la labor de Gottsched. Pero también es cierto que el profesor de Leipzig intentó llevar a cabo la reforma en pri-



Teatro de la corte de Weimar (1784)

mera línea a base de mejorar los repertorios teatrales, mientras que Lessing llegó más lejos, persiguiendo la creación de un teatro nacional, es decir, un teatro para toda la nación, no para una minoría privilegiada. Tal teatro debiera estar liberado de entorpecedoras influencias extranjeras y debía tematizar problemas actuales de la nación. Solamente un teatro burgués podía colmar estas exigencias. La idea de un teatro nacional y la concepción de un drama burgués constituyen en Lessing, como posteriormente se dará el caso en Schiller y los "Stürmer und Dränger", una indisoluble unidad. Con la creación de un teatro estable y de una compañía fija en Hamburgo (1765), parecía haberse convertido en realidad la idea de Lessing de un teatro nacional. Sin embargo, en verdad, quedaban todavía incumplidas exigencias básicas de lo que debía de ser un teatro nacional. La iniciativa creacional no partió de la ciudadanía sino de particulares, ni tampoco el teatro estaba subvencionado oficialmente.

Idea de una teatro nacional alemán

No era, por tanto, de extrañar que después de dos temporadas fracasase por dificultades de financiación. Posteriormente, la idea de un teatro nacional fue asumida por los príncipes. El emperador José II elevó en 1776 a rango de nacional el teatro de la corte de Viena, y en 1778 se abrió el Teatro Nacional de Mannheim. Y aun cuando el repertorio de estos teatros no correspondía con el espíritu burgués de la institución, sin embargo Lessing consiguió dar un impulso al drama burgués. Con sus obras *Minna von Barnhelm* (1767), *Emilia Galotti* (1772) y *Nathan der Weise (N. el sabio,* 1779), Lessing marcó la ruta del teatro burgués del siglo XVIII. Estos dramas de Lessing —aunados a las grandes obras dramáticas del "Sturm und Drang": *Die Räuber (Los bandidos,* 1781) y *Kabale und Liebe (Intrigas y amor,* 1784) de Schiller, el *Götz von Berlichingen* (1771-73) de Goethe y el *Hofmeister (El preceptor,* 1774) y *Die Soldaten (Los soldados,* 1776) de Lenz— constituyen, todavía hoy, una contribución importante al repertorio de la escena alemana. En menos de veinte años surgió en Alemania, del provincianismo en que se hallaba, un teatro que no tenía nada que envidiar al francés y al inglés.

Todos los dramas antes citados encerraban determinados rasgos comunes, consistentes en primer lugar en el carácter burgués de los mismos; entendiendo por "burgués" un concepto distinto al de nuestros días. En el siglo XVIII, el término "burgués" no tenía la actual connotación política, sino que se utilizaba para designar lo particular y casero frente a lo oficial y cortesano. En la contrastiva confrontación de "burgués-particular" y "cortesano-público" podía verse un fuerte elemento crítico-social. A la esfera privada de la familia, considerada "humana-común", se contraponía la esfera cortesana, como impersonal, fría y enemiga de lo humanitario. Estos dramas eran "burgueses" porque en ellos se nos presentaban virtudes tales como humanidad, tolerancia, justicia, compasión, moralidad, sentimiento, etc., y no porque los héroes protagonistas fuesen burgueses en el estricto sentido de la palabra. Así, por ejemplo, Emilia Galotti que pertenece a la baja nobleza encarna, sin embargo, la moral del ideal burgués de virtud, incorruptible por la inmoralidad cortesana. Karl Moor, en *Los bandidos* de Schiller, aun siendo hijo del conde de Moor, es un rebelde antifeudal lo mismo que Götz von Berlichingen quien, a pesar de su nobleza, desprecia la vida cortesana y toma el partido de los oprimidos. Será en *Intrigas y amor* de Schiller donde por primera vez aparecerá una heroína burguesa, Luisa, la hija del músico Miller. El tema de *Intrigas y amor* es similar al de *Emilia Galotti* y *Miss Sara Sampson* (1755).

El teatro alemán recupera el tiempo perdido

Con ambas obras, Lessing empalma con el teatro extranjero: *The London Merchant* de Lillo y *Le père de famille* de Diderot, recuperando así para Alemania la tradición de la tragedia burguesa que se extenderá hasta el siglo XIX con *Maria Magdalene* de Hebbel. El motivo de la "inocente seducida" es el mismo en los dramas de Lessing y en el mencionado de Schiller: en los tres, la mujer ocupa el centro de la discordia entre nobleza y burguesía. Y los tres finalizan con la muerte de la protagonista. Miss Sara Sampson sucumbe a los encantos del libertino Mellefont, quien la rapta de la casa paterna bajo promesa de matrimonio, pero al final da mar-

cha atrás, asustado ante la legalización de las relaciones, pues prefiere mantener salvaguardada su libertad. La virtuosa Sara zozobra entre la nostalgia del padre abandonado y el amor al raptor y seductor Mellefont. Al fin muere, víctima del veneno proveniente de su antiguo amante. Y Mellefont se suicida a la vista del cadáver de Sara. El padre de ésta concluye el drama con palabras reconciliadoras y elogiosas para el seductor: "Ach, er war mehr unglücklich als lasterhaft" ("¡Ay!, él era más desdichado que vicioso").

El conflicto entre clases está más acentuado en *Emilia Galotti*. Aquí el príncipe de Guastala, típico representante de la desmesurada arbitrariedad del tirano y del libertinaje erótico, intenta atrapar en sus redes a la inocente Emilia. Y no retro-



Intrigas y amor. Ilustraciones de Chodowiecki (1786)

cede ni aun a costa del asesinato de Appiani, el novio de Emilia. Esta a su vez no permanece insensible a los encantos amorosos del príncipe, en contraposición a los del "bueno de Appiani": "Verführung ist die wahre Gewalt. Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts" ("Seducción es verdadera fuerza. Yo también tengo sangre en las venas, padre. Y tan joven y caliente como la de otra cualquiera. Yo no soy de piedra. No respondo de mis actos").

"Caracteres mixtos"

Con estas palabras —escandalosas para sus contemporáneos— Emilia solicita de su padre el puñal para matarse. Pero será al fin el padre el ejecutor de la misma, pues no puede permitir que su hija se convierta en suicida. En Odoardo, el padre de Emilia, y en el príncipe se nos presentan enfrentados e irreconciliables el señor feudal y el individuo de a pie. Odoardo desprecia la vida de la corte y vive voluntariamente retirado en la soledad del campo al estilo roussoniano, lejos de los hechizos cortesanos. Él ve en las virtudes de su hija la garantía de su moral, superior a la de su señor, a quien desprecia.

En *Intrigas y amor*, el conflicto presenta otros matices. Luise Millerin —éste fue el título inicial del drama de Schiller— procede de una familia burguesa, y además el dramaturgo sitúa la historia en el presente, mientras que Lessing traslada a su *Sara* a Inglaterra y a su *Emilia* a una pequeña corte italiana y en un pasado impreciso. Claramente queda así reflejada la evolución del drama burgués, de una abstracción relativa a una concreción de la realidad político-social del conflicto. Luise tiene con sus predecesoras, Sara y Emilia, el parentesco común de la virtud, parte indisoluble de su personalidad; pero Fernando, su amado, ya no es el seductor sin escrúpulos; éste intenta romper las barreras entre las clases sociales para casarse con Luise. De este modo hace tambalear los fundamentos de la sociedad feudal provocando a la mortal "intriga" de la corte, pues, al dudar, como consecuencia del engaño y la intriga, de la fidelidad y virtuosidad de Luisa, envenena a su amada y bebe también del brebaje por él mismo preparado, al enterarse de la "inocencia" de ésta.

Padres e hijas

Al igual que en *Emilia Galotti* y en *Miss Sara Sampson*, las relaciones padre-hija desempeñan un papel importante en *Intrigas y amor*. Tal relación está caracterizada no sólo por un afectivo vínculo familiar, sino también por una situación de dependencia. "Las hijas" son "propiedad", "hacienda" y "artículo" del padre; la virtud no es exclusivamente un bien ideal, siéndolo también material. La terminología del campo comercial burgués lo delata: el espíritu de la nueva sociedad comercial burguesa se manifiesta en el interés por fijar un nuevo orden patriarcal cimentado en el poder del padre. La virtud de las hijas es el poder de los padres. La hija-mercancía se convierte en objeto de intercambio de los hombres y manzana de discordia entre nobleza y burguesía. Las hijas son víctimas en doble sentido y mueren, antes de que les llegue la hora, en la escena, víctimas de una idea fetichista de moral burguesa. Como seres espirituales puros —auténticos ángeles en el verdadero sentido de la palabra— incapacitadas para la vida, nacen ya predestinadas a la muerte. Puede constatarse de este modo una mayor concretización del conflicto social. Si en los comienzos del drama burgués encontrábamos todavía asociado el concepto de humanidad a representantes de la nobleza, algo más tarde, en el "Sturm und Drang", lo vemos ya aplicado al individuo burgués; lo que conllevará consecuencias para la nueva tendencia social del teatro.

Esta evolución y auge del elemento crítico-social queda bien reflejado en los dramas de Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-92). En *El preceptor*, Lenz nos presenta las dificultades con que cuentan la inteligencia, o los intelectuales, para inte-

grarse en la nueva sociedad clasista; problema actual de su tiempo. Läuffer, el hijo de un pastor protestante, se ve forzado, después de concluidos sus estudios, a ganarse la vida como preceptor; es decir, como profesor particular en casa de un coronel noble, recibiendo el mismo trato que el personal de servicio. La humillante posición del preceptor se ve aún agrandada por la relación amorosa de Läuffer con la hija de la casa. Al final no le queda a Läuffer otro escape que el de la autocastración. Solamente con la mutilación se restablecerá el orden social.

También en *Los soldados* —al igual que en los primeros dramas burgueses de Lessing— predomina el componente crítico-social. Lenz traslada sus dramas a la realidad y los conflictos surgen de las tensiones sociales en el orden social preestablecido. Si en *El preceptor* Lenz presenta el problema existencial de este profesional, problema que afectaba entonces también a intelectuales y escritores, en Los soldados aborda, igualmente, un problema de actualidad: los peligros de la soltería de los "señores soldados" para la virtud de las muchachas burguesas.

Lo que más fascina en los dramas de Lenz —además de las consecuencias del clasicismo, manifiesto en la real y diferenciada presentación de personajes y conflictos— es la promiscuidad de lo trágico y lo cómico. La rígida diferenciación anterior entre comedia y tragedia —defendida por Gottsched y practicada por Lessing— es reemplazada en Lenz por nuevas formas dramáticas en las que se entremezcla lo trágico con lo cómico, lo serio con lo satírico. Aquí radica —y no solamente en la tendencia política— la modernidad de Lenz, quien, en el siglo XIX —recordemos el relato de Büchner *Lenz*— y en el siglo XX —por ejemplo, la refundición de *El preceptor* por Brecht y *Los soldados* por Kipphart— ha servido de motivación y modelo, aun cuando pasase casi desapercibido para sus contemporáneos. También aparece superada en Lenz la típica caracterización ideal de los personajes, habitual en el anterior teatro burgués. La teoría, desarrollada por Lessing, normativa en la nueva dramaturgia, sobre los "caracteres mixtos" no llegó a la consecución de caracteres reales, sino que éstos no pasaron de simples representantes de un ideal moral burgués abstracto. Claramente queda reflejado en *Nathan el sabio:* este judío de noble espíritu encarna el ideal ilustrado de la tolerancia y el humanitarismo. Pero serían los representantes del "Sturm und Drang" quienes, por primera vez, presentarían en sus dramas auténticos caracteres reales, aun cuando tanto Goethe como Schiller, en sus respectivos dramas *Goetz* y *Los bandidos,* acentúan en exceso el carácter de sus héroes. Los rasgos, tanto de Goetz como de Karl Moor, de interés incluso hoy día para el espectador moderno, son demasiado duros y obra del genio de la época, por lo que no encuentran correspondencia real, siendo figuras-deseo de sus creadores. Lenz renuncia, además de a un héroe mixto, al héroe en sí. Es cierto que en sus obras hallamos protagonistas comparsas que son ante todo hombres de carne y hueso —antes que modelos de virtud, genios o granujas— cuyo carácter y comportamiento está condicionado por las circunstancias sociales en que viven.

El tema de la familia

Un rasgo común, importante y problemático, del drama burgués de estas décadas es el ser retrato de la familia de la baja burguesía, contraposición de la esfera privada a la pública de la corte. El descubrimiento de este ente familiar por los dramaturgos del siglo XVIII es debido a los profundos cambios sociales de estos años, sobre todo a la caída del modelo de familia dominante en la sociedad feudal, de la

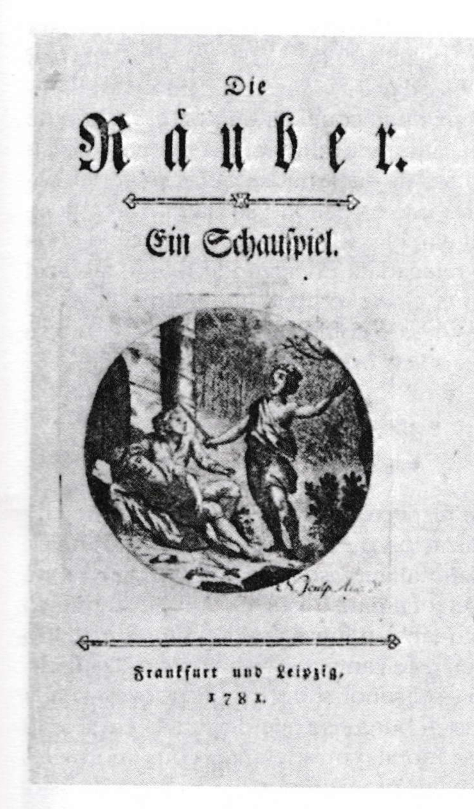
gran familia campesina y a la formación de la sociedad burguesa. El nuevo sistema de trabajo provoca una división entre el campo de producción y reproducción. La producción discurre separada de la familia. El padre trabaja fuera del hogar y la familia queda reducida a funciones reproductoras; es decir, la mujer se ve limitada a las labores del hogar y a la educación de los hijos. La vida familiar en la pequeña burguesía estaba rígidamente dividida —en el plano laboral— en el papel de cada uno de los cónyuges: la actividad del hombre era reconocida y remunerada mientras que la actividad casera de la mujer no era recompensada, dependiendo económicamente del marido y siendo reconocida su labor sólo mediante la alabanza y alta estima. El hombre tenía tal poder en la estructura monogámica del matrimonio que era prácticamente el dueño de la mujer.

El tema del matrimonio

En la investigación sociológica se considera como "uno de los grandes logros de la burguesía" la creación de la familia pequeño-burguesa sobre la que descansa "la perfecta comunidad espiritual" entre el hombre y la mujer (Schücking). La configuración de esta nueva familia como baluarte de las virtudes y sentimientos burgueses fue el ideal de algunos autores que reaccionaron con gran sensibilidad, intuyendo la repercusión destructora que el naciente capitalismo burgués iba a ejercer sobre el individuo. El idilio era, sin embargo, engañoso y habría que pagarlo caro. Precisamente los dramas burgueses demostrarán que la familia no fue la perfecta comunidad espiritual de la que nos habla la investigación sociológica. En muchos dramas la familia es incompleta, o bien porque la madre había muerto tempranamente o las relaciones entre los cónyuges son poco satisfactorias. Tal es el caso en *Intrigas y amor,* donde el padre trata bruscamente a la madre, tachándola de "infame alcahueta" o donde las relaciones padre-hija son extremadamente tensas. Así vemos a las hijas embrolladas en conflictos mortales al intentar compaginar el amor al padre y al amante, y los hijos sufren también las trágicas consecuencias de la competencia cuando se trata del amor y la herencia de los padres. Al lado de las tragedias burguesas con el tema de las "relaciones padres-hijas" encontramos dramas en los que se plantea al desnudo el conflicto padre-hijo, como es el caso de *Julius von Tarent* (1776) de Leisewitz, *Los gemelos* (1776) de Klinger y *Los bandidos* de Schiller.

El tema de la insurrección y el delito

El conflicto dramático en *Los bandidos* surge de la rivalidad de los dos hermanos Franz y Karl: "¿Por qué no fui yo el primero en salir del vientre de la madre? ¿Por qué no el único? ¿Por qué la naturaleza tuvo que castigarme con esta fealdad? ¿Por qué precisamente a mí?" Con estas palabras se subleva Franz, el hijo segundo, contra el destino que le había desfavorecido. Por todos los medios intentará desbancar a Karl, el "hijo de sus entrañas" del corazón del padre y del de su amada Amalia, para ocupar su puesto. Pero *Los bandidos* son algo más que un simple drama familiar. Los elementos revolucionarios antifeudales afloran en este drama con más fuerza que en *Emilia Galotti* o en *Intrigas y amor.* En la acción de *Los bandidos* queda plasmada con mayor intensidad que lo había sido hasta ahora la realidad social del siglo XVIII: el pauperismo y el bandolerismo organizado. La ac-


Die
Räuber.
Ein Schauspiel.
Frankfurt und Leipzig,
1781.


Die
Räuber.
Ein Schauspiel
von fünf Akten,
herausgegeben
von
Friderich Schiller.
Zwote verbesserte Auflage.
Frankfurt und Leipzig.
bei Tobias Löffler.
1782.

Portada de las ediciones de *Los bandidos:* 1ª en J. B. Metzler, 1781; 2ª en T. Löffler, 1782

tuación de los bandidos es algo más que un retrato de la realidad social, es al mismo tiempo una desbordante "fantasía de la incondicional negación del orden imperante" (Scherpe), la que permanece relegada en la obra y desmentida por la marcha de la acción.

El nuevo cariz que va adquiriendo la familia burguesa configurará la nueva imagen de la mujer y el hombre.

La imagen de mujer y hombre

Virtud, fidelidad, entrega, sentimiento serán cualidades propias femeninas, mientras que el hombre será —por contraposición— el fuerte, el valiente, el actuante. Esta distribución de papeles —constatable principalmente en la tragedia— contribuirá a la formación de ese cliché, hoy día aún dominante, de mujer-hombre como "polarización caracterológica de sexos" (Hauser), que será la tónica a finales del XVIII en Fichte, Humboldt y otros filósofos más. El derecho burgués de igualdad, que en Gottsched, al comienzo de la Ilustración, abarcaba tanto al hombre como a la mujer —prueba de ello es el tipo de mujer ilustrada, erudita y de espíritu universal— quedará limitado al hombre, como consecuencia del impacto de *Emilio* y *La nueva Eloísa* de Rousseau. La mujer va a ser únicamente tomada en consideración en sus relaciones con el hombre y la felicidad de éste, y no como un ser

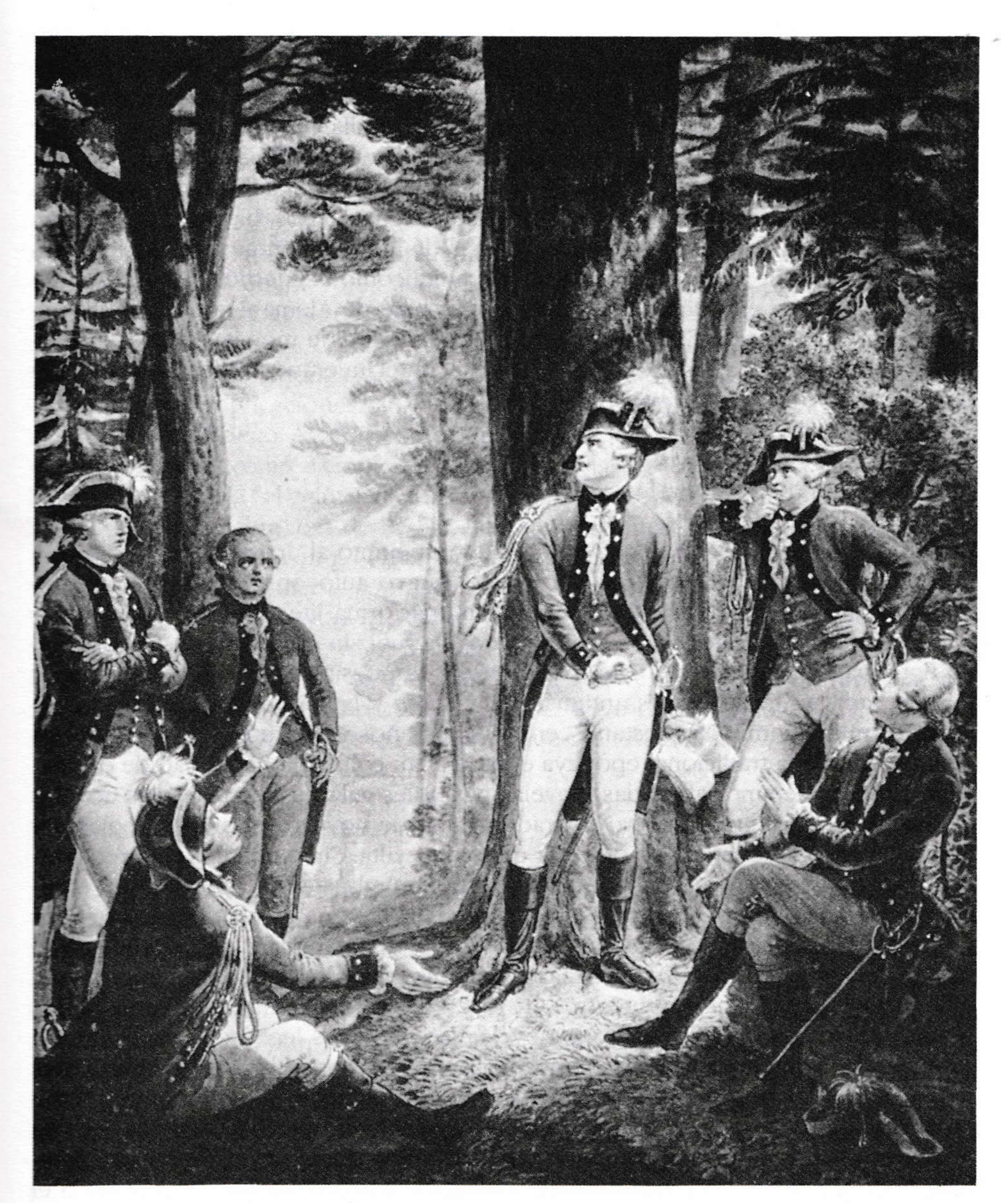
autónomo o independiente. La mujer "ha dejado de vivir como individuo, para convertir su vida en una parte de la de él", según escribe Fichte en su *Grundriß des Familienrechts (Fundamentos de Derecho de la Familia).* Un cambio en el reparto de papeles lo encontramos, sin embargo, en la comedia burguesa. *Minna* de Lessing se nos presenta, por ejemplo, como una mujer fuerte, consciente y decidida que, con tesón y astucia, libera a Tellheim de su cerrada concepción del honor, obstáculo en sus propósitos, consiguiendo de este modo su objetivo. Tal trasmutación de roles —Minna es la activa, Tellheim el pasivo— sólo era factible en la comedia. En las tragedias la mujer o queda relegada a un segundo plano, tal es el caso de Amalia en *Los bandidos* o María en el *Goetz,* o tiene que asumir el papel de víctima —aun cuando dé título a la obra y figure como protagonista— como se da el caso de Emilia en *Emilia Galotti* y de Luise en *Intrigas y amor.*

El tema de la inocencia seducida

Una excepción suponen también a este respecto los dramas de Lenz, que vienen a significar al menos el final de la idealización o espiritualización de la mujer. Marie es en *Los soldados* la muchacha, la criatura ligera, seductora, de atractivos sexuales, "La chica de los soldados", si bien Lenz culpará a la sociedad de su trágico final. El motivo de la inocencia seducida ocupará un lugar importante en el teatro del "Sturm und Drang". Puede verse cómo en este campo se produce un desplazamiento de intereses: la crítica al feudalismo —el señor seductor de la joven criada inocente— se convierte en un ataque a la moral burguesa que declara la virginidad de la mujer antes del matrimonio como bien moral, considerando como normales —o tolerando al menos— las relaciones sexuales prematrimoniales o fuera de éste. Los "Stürmer und Dränger" llamaron la atención sobre esta doble moral en la que la perjudicada era la mujer. En el drama de Wagner *Die Kindsmörderin (La infanticida,* 1776) y en el *Protofausto* de Goethe (1775), las madres seducidas y abandonadas Evchen y Gretchen matan a sus hijos por ser ellas incapaces de soportar la vergüenza social que suponía entonces el tener un hijo de soltera. Como madres ilegítimas "sólo" serán vilipendiadas y descalificadas socialmente; como parricidas serán rechazadas por la sociedad e incluso llevadas al patíbulo. No se trata en estos casos de hipérboles literarias sino de una realidad histórica del siglo XVIII. Precisamente Goethe toma para su *Fausto* —para el motivo de Margarita— un hecho real: el proceso de la "infanticida", Susanna Margaretha Brandt, ejecutada el 14 de enero de 1772.

¿Resignación burguesa?

Los límites del drama burgués no se exteriorizan únicamente en el discutible reparto de competencias entre el hombre y la mujer, sino también en el papel importante de la resignación en esta clase de dramas. Una excepción que confirma la regla es *Minna von Barnhelm,* una de las pocas comedias en las que el problema se resuelve felizmente. Predominan, sin embargo, las tragedias. Emilia Galotti muere, por deseo propio, a manos de su padre Odoardo; Karl Moor mata a su amada Amalia, entregándose seguidamente a la justicia; Goetz muere a consecuencia de las heridas recibidas y de desaliento ante las circunstancias preestablecidas. Ferdinand y Luise se quitan la vida envenenándose en *Intrigas y amor* y Läuffer se



Schiller leyendo a sus camaradas de regimiento, en el "Bopserwald" cerca de Stuttgart, un pasaje de *Los bandidos*

autocastra en *El preceptor*: asesinato, suicidio, autodestrucción es la dominante en la tragedia burguesa, y sus protagonistas, tanto femeninos como masculinos, no encuentran escape a sus metas revolucionarias y concluyen víctimas de la resignación y autodestrucción. El espíritu de rebeldía reinante en el drama burgués es captado por sus contemporáneos y por la posteridad: en la Francia de la revolución se le concede a Schiller por sus *Bandidos* el título de ciudadano de honor, Piscator lo lleva a la escena en la República de Weimar, como modelo de la revolución rusa de octubre y en el movimiento estudiantil después del 1968 fueron leídos

nuevamente *Los bandidos* en el contexto de la oposición extraparlamentaria *(Das Räuberbuch)*. La línea tradicional revolucionaria se sustenta en la fuerza genial del lenguaje de la obra como lo demuestran los siguientes pasajes: "¿Para qué sirven los déspotas? ¿Por qué han de arrastrarse millares y millares y depender del humor de su estómago y de las veleidades de un tirano? La ley trae estas secuelas, ¡maldita sea!, si sólo sirve para reducir el vuelo del águila a la lentitud del caracol". Estas palabras de Karl, el hermano mayor y cabecilla de los bandidos, hacen tambalear los fundamentos del poder absolutista feudal y el de la tiranía en general. La legitimidad del poder y de la ley es tema tan importante como la cuestión de la forma de estado: "Dame un ejército de tipos como yo, y haré de Alemania una república al lado de la cual Roma y Esparta parecerán un convento de monjitas." Tales lapidarias palabras suenan a los prolegómenos del acontecimiento que después del 1789 dominaría en la escena europea.

El individuo se encuentra a sí mismo en la novela

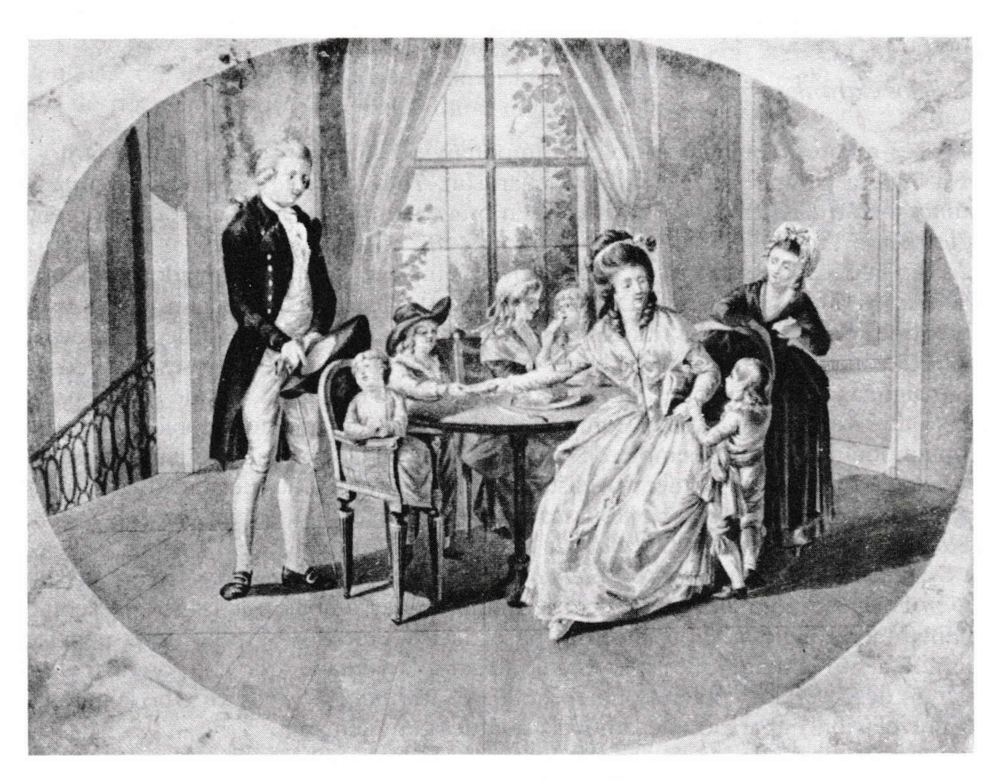
La novela es el segundo género literario que, junto al drama, vive un periodo de florecimiento en estrecha relación con el nuevo autoconocimiento. Lo mismo que el drama, la novela fue en el siglo XVIII una forma literaria menospreciada y minusvalorada. A diferencia de aquél, la novela fue, sin embargo, un género que no figuraba todavía en las poéticas del tiempo. La poesía heroica, es decir, la epopeya basada en traducciones antiguas *(La Odisea* y la *Ilíada* de Homero) era la única forma legítima. No obstante, en aquellos años había una serie de novelas que diferían de la tradicional epopeya e intentaban colmar la necesidad de distracción. Novelas de amor afectadas, novelas pastoriles galantes, enrevesadas novelas de aventuras y un gran número de traducciones de novelas españolas, inglesas y francesas encontraban eco en el lector de la clase alta. Sin embargo, eran rechazadas por la crítica contemporánea como "sarta de embustes" y atacadas con argumentos morales. Tampoco algunas novelas de talla literaria como el *Simplicissimus* (1669) de Grimmelshausen, en la tradición del *Quijote,* o la *Insel Felsenburg (La isla de Felsenburg,* 1731-43) de Schnabel, la robinsoniada alemana más importante, influenciada por el *Robinson Crusoe* (1719) de Defoe encontraron la venia de los severos juicios de la crítica. "El que novelas lee, mentiras lee"; con esta sentencia resumían los contemporáneos su temor por la novela. Serían los ilustrados quienes reconocieron las posibilidades del nuevo género e intentaron darle nuevo rumbo en el sentido de "prodesse et delectare", lo que sólo era posible sobre la base de una nueva praxis: la novela cortesana sería sustituida por la novela burguesa. También aquí regirían las mismas normas que en el drama. El noble aventurero o el amante galanteador dejarían su puesto al héroe burgués que debía aparecer con verosimilitud psicológica como el protagonista del drama, con "carácter mixto". El estilo barroco y confuso de la narración cortesana debía de dejar paso a "un nuevo modo de narrar natural" (Gottsched). El novelista tenía que liberarse de los modelos antiguos y de los contemporáneos extranjeros, para habérselas con temas y problemas cotidianos de su propio tiempo y de la propia nación. La demanda de un teatro nacional servía también para la novela.

Modelos extranjeros

Los autores alemanes recibieron importantes estímulos sobre todo de la novela inglesa y francesa: *Pamela* de Richardson, *Tom Jones* de Fielding, *Las confesiones* y *La nueva Eloísa* de Rousseau. En breve tiempo se elevó la producción en este sector. Entre 1700 y 1770 aparecieron 1.287 novelas, incluidas las traducciones. En la década de los 70, la nueva novela burguesa había suplantado por completo a los otros subgéneros. Decisiva fue en esta línea la contribución de las traducciones del inglés y del francés, las que venían a sumar la mitad de las nuevas publicaciones. Esta orientación hacia los modelos ingleses y franceses trajo consigo algunas complicaciones. El *Agathon* (1766-77) de Wieland, donde se nos presenta al joven griego Agatón como ideal típico, fue altamente valorado por sus contemporáneos como ejemplo de "una nueva clase de novela", y el autor mismo fue elogiado como "el primer novelista" alemán. Por otro lado fue atacado de "imitador, ora de Fielding, ora de Rousseau o de Cervantes". También *Das Leben der schwedischen Gräfin von G. (Vida de la condesa sueca de G.*, 1747-48) de Gellert y *Geschichte des Fräuleins von Sternheim (La historia de la señorita von Sternheim,*1771) de Sophie von La Roche, influenciadas ambas por la novela sentimental-moral inglesa, supusieron un paso decisivo en el desarrollo de la novela burguesa. Sin embargo, no se consiguió llegar a la verdadera novela "original alemana", deseo de los contemporáneos. Sería el *Werther* (1774) de Goethe la auténtica revelación y aparición de la novela burguesa en Alemania.

Problemas de integración del intelectual

En las *Leiden des jungen Werthers (Desventuras del joven Werther)*, Goethe nos presenta al joven intelectual burgués, descontentadizo que fracasa en sus intentos de integrarse en la sociedad estamental, debido a la rígida jerarquización y a la alta estimación de sí mismo. La novela de Goethe muestra la imposibilidad, para el individuo burgués, de definirse en el sistema feudal imperante y de encontrarse a sí mismo y a su propia identidad. Los sufrimientos de Werther y su fracaso —Werther acaba suicidándose— hacen que veamos en él un pariente de los héroes famosos del drama alemán burgués que, como Karl Moor en *Los bandidos* o Läuffer en *El preceptor* de Lenz, sucumben en el orden social de la época. La repercusión del *Werther* fue inmensa: "Querido lector: aquí me tienes con el corazón transido, el pecho palpitante y los ojos convertidos en un angustioso mar de lágrimas leyendo las *Desventuras del joven Werther*, de mi adorado Göthe [sic]. ¿Leyendo?, no, ¡devorando!" Palabras de un lector contemporáneo del *Werther*. Una auténtica fiebre wertheriana se desencadenó como consecuencia de la problemática social que encerraba la novela. El entusiasmo desbordante contrastaba con el fanático rechazo. En especial los teólogos ortodoxos difamaron la obra, acusándola de exaltación del suicidio y de "cebo de Satanás", solicitando la censura. Y en efecto, la venta del *Werther* fue prohibida en Leipzig en 1775. Una razón para la gran difusión del *Werther* fue, además de la problemática social de adaptación del individuo a la sociedad que le correspondió vivir, la historia de los amores entre Lotte y Werther en su nueva versión que serviría de modelo para los siglos XIX y XX. Con el *Werther* llegó la hora del nacimiento de la novela moderna en Alemania.



Werther despidiéndose de Lotte

Werther no era ya la genuina novela de tendencia moralizante al estilo de *La condesa sueca* o *La señorita von Sternheim* [N. del T.: Al lector español desconocedor del alemán recomendamos la versión española del *Werther*, realizada por uno de los traductores de este libro y editada por Cátedra. Letras universales núm. 2], sino una confesión subjetiva en forma epistolar. Goethe la entretejió con vivencias y experiencias propias y con el suicidio de un amigo: todo ello lo fundió con la experiencia de la época de la joven inteligencia, encontrando la forma adecuada para el lector de entonces, acostumbrado a dejarse guiar por el autor según sus apreciaciones morales, y que en el caso del *Werther* quedará sujeto a su propio juicio. El monólogo de la forma epistolar —no hay respuesta a las cartas de Werther— conduce a una alienación de la perspectiva del héroe, provocando directamente la identificación del lector con éste. El suicidio final deja al lector sumido en una profunda confusión. Prueba de ello es el número considerable de suicidios que se dio entre los lectores del *Werther*, lo que indujo a Goethe a adicionar a la segunda edición de 1775 una advertencia monitoria: "¡Sé hombre y no me imites!". La repercusión de la novela no se redujo al siglo XVIII. Como intento de tematizar la autorrealización del individuo, el *Werther* de Goethe fue un desafío para las generaciones venideras. Numerosos autores del XIX se ocuparon de la novela y se dejaron influenciar tanto por el contenido como por la forma: por ejemplo, Ulrich Plenzdorf con sus *Die neuen Leiden des jungen W. (Nuevas desventuras del joven W.*, 1973).

La autobiografía como forma de autoreflexión

La forma subjetiva del Werther hay que verla también en relación con el creciente interés general por el elemento autobiográfico en la literatura del siglo XVIII. La liberación del vasallaje cortesano y clerical tuvo sus consecuencias: en primer término el individuo se percató de su propia e intransferible personalidad, pudiendo ya configurar su personalidad independientemente de autoridades e instancias externas. En esta búsqueda de identidad, la literatura se convirtió en una forma básica de la propia experiencia y de la autorrealización. Gran y decisivo impulso recibieron en este sentido los autores alemanes de Rousseau y de sus *Confesiones* (1785-90), una historia didáctica y formativa escrita con toda franqueza y con enorme capacidad psicológica y emocional. La novela *Anton Reiser* (1785-90) de Karl Philipp Moritz (1756-1793) es uno de los ejemplos más interesantes, aun para el lector actual, de esta nueva forma. En ella se nos relata, además del proceso de formación y desarrollo de la personalidad de un joven de la pequeña burguesía, una serie de hechos y circunstancias histórico-culturales sobre la época y las condiciones de vida del literato.

Los documentos autobiográficos de la época testimonian —con las consiguientes diferencias— cuán difícil resultaba a la inteligencia literaria el definirse como individuo autónomo y el conquistar un sitio de reconocimiento. Para los autores era muy difícil poder enrolarse y situarse en la sociedad burguesa; a pesar de la procedencia humilde de algunos de ellos, se sentían condicionados por las "fatales condiciones burguesas" que fueron las que llevaron a la ruina a Werther. En las limitaciones sociales podría encontrarse el origen de la melancolía y la hipocondria, enfermedad de la sociedad dieciochesca. El "ego" se convertirá en refugio de sí mismo, y así se van incubando esos momentos de intimismo y subjetividad que caracterizan al individuo del siglo. Se da preferencia a la soledad y, siguiendo la línea de influencia rousseauniana, se vive un sentimentalismo vivencial de la naturaleza que se deja sentir en la lírica. El retorno del individuo de la sociedad a la naturaleza y hacia sí mismo son movimientos de huida de la sociedad. La autobiografía representa una, pero no la única, posibilidad para la novela burguesa del XVIII. Y junto a las formas subjetivas y autobiográficas aparecen otras satíricas —auténtica crítica social— en la línea de *Los viajes de Gulliver* (1726) de Swift y *Cândido* (1759) de Voltaire. Con *Belphegor* (1776), "el Cándido alemán" de Wezel, comienza en Alemania la tradición de la sátira político-social, en la que se diagnostican y atacan, con sorprendente dureza y sin compromiso, las contradicciones de la época. Un maestro de la sátira fue Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) quien en sus *Sudelbücher (Garabateos)* recoge, de forma aforística, con enorme gracia e ingenio, reflexiones sobre estado y sociedad, arte y literatura, filosofía, religión y psicología. Lichtenberg no legó una obra en sentido tradicional, sino más bien un cúmulo de ideas y pensamientos, desde una perspectiva escéptica y pesimista, sobre la Ilustración y las circunstancias actuales de Alemania.

Subjetividad y crítica social en la poesía alemana

En lugar de la poesía convencional, rígida y moribunda, surgirá, en el periodo de transición del siglo XVIII al XIX, una nueva poesía marcada por los contenidos y formas de la Ilustración. Lo más sorprendente en este nuevo rumbo es la variedad de temas y de medios expresivos, lo que hace imposible reducir esta poesía a un denominador común. En apenas sesenta años se desarrolló una lengua artística de ingente capacidad expresiva, y en unas décadas se alcanzó un nivel hasta entonces desconocido. Junto a numerosos poemas teóricos de corte didáctico y filosófico, con las ideas ilustradas más o menos abstractas como punto de partida, aparecen odas patéticas e himnos de temario religioso-filosófico. Y frente a baladas, en parte de acontecimientos de la vida diaria burguesa, figuran poemas vivenciales y de la naturaleza en los que se retrata de modo muy personal y emocional el "yo" poético del autor. La subjetividad del autor y la articulación del individuo en el poema era lo novedoso y determinativo de esta lírica, como sintomático de la lucha del individuo burgués por la libertad y dicha personales.

Silueta de Goethe (ca. 1780)

Además de las formas líricas personales, de los que tenemos ejemplo antológico en la poesía amorosa y de la naturaleza de Goethe (por ejemplo, *Willkommen und Abschied [Bienvenida y despedida,* 1771]; *Mailied [Canción de mayo,* 1771]; *Ganymed,* 1774) figura otra lírica combativa y de crítica social que toma partido por los abusos sociales. Sirvan de muestra los poemas de Bürger: *Der Bauer an seinen durchlauchtigten Tyrannen (El campesino a su alteza el tirano,* 1773) y la *Fürstengruft (El mausoleo del príncipe,* 1779). Aquí se pone en marcha una tradición de lírica política que, pasando por los jacobinos y escritores de la revolución de marzo, se extiende hasta la lírica política moderna. También alguna poesía que a primera vista parece apolítica, como por ejemplo la oda de Goethe *Prometheus* (1773), analizada detenidamente se puede ver en ella un documento importante de la creciente conciencia artística burguesa. Además de los intentos ya apuntados de una lírica de elevada altura formal y artística como expresión de la subjetividad y de la lucha personal de la época, anotamos interés por conseguir una creación de sello "popular". Y así hay lectores que reclaman de los poetas que tomen sus motivos de entre "los campesinos, pastores, cazadores, mineros, aprendices, caldereros, cardadores, criados y carreteros", y "no de los hijos de los dioses", y que sus poemas estén destinados "a los hombres". "Descended de las cimas de vuestra sublime erudición y no exijáis que muchos de

los que vivimos a ras de suelo, tengamos que trepar hasta vosotros, que sois unos pocos". Según la concepción de Bürger, solamente podía ser "nacional" un poema —recuérdese la demanda de un teatro y una novela nacionales— si el poeta se atiene tanto en lo temático como en lo formal a los intereses y receptividad del pueblo. Las canciones populares pueden servir de modelo para el poeta popular; y en esta línea es meritorio el esfuerzo de los "Stürmer und Dränger" por recuperar el erario perdido de la canción popular. Herder y Goethe reunieron y publicaron en Alsacia de manera programática una colección de ellas (1778-79). Las "Lieder" encontradas para ellos serían prueba testimonial de que en el pueblo existen fuerzas creadoras modélicas para su producción lírica. Esta lírica popular, en realidad poesía artística, la encontramos en numerosos poemas sobre el amor y la naturaleza de Goethe y Herder, y en especial en la obra de Schubart, Bürger y Voss, quienes compaginan hábilmente lo popular y lo crítico social en auténtica lírica política.

La fábula didáctica

La fábula experimenta en el siglo XVIII un desarrollo impensable en los dos mil años de su existencia. Ya en el siglo VI a.C. escribió el esclavo griego Esopo las primeras fábulas que servirían de modelo para todos los fabulistas posteriores, incluso hasta nuestros días. En sus albores era la fábula una forma literaria de combate. Esopo vio en ella, según testimonio de Fedro —quien reelaboró las fábulas de Esopo en el siglo I d.C.— "el medio adecuado para decir la verdad de forma solapada, cuando y donde no se podía decir a las claras". En Alemania se escribieron ya fábulas en la Edad Media y vivieron éstas su primer apogeo durante la Reforma, siendo utilizadas por Lutero en sus disputas político-religiosas. Los poetas barrocos del XVII no mostraron mucho interés por este género. Desde 1600 a 1730 apenas encontramos fábula alguna. La fábula era considerada literatura para el "populacho" y fue minusvalorada como pasatiempo para "niños y viejas". Contrasta con esta situación el gran prestigio de que gozaría en la Ilustración. Entre 1730 y 1800 aparecen en Alemania más de 50 colecciones de fábulas, entre ellas algunas de prestigiosos autores, como Lessing quien además escribió un "Tratado sobre la fábula" (1759). La fábula se prestaba, como tal género, para los objetivos ilustrados y como "ejemplo práctico de moral" para los escritores del XVIII por su carácter didáctico, su brevedad, su sencilla estructura y su fuerte carga alegórica. En ningún otro género podían darse tan íntimamente ligados "deleite y provecho".

Temática, estructura y forma de la fábula

Los temas, estructura y forma de la fábula eran de muy diversa índole. Frente a algunas que eran una especie de crítica a las debilidades humanas, había otras que denigraban, más o menos directamente, anomalías políticas de la época. En muchas fábulas aparecían animales, en otras no. La mayoría estaban escritas en verso, pero también las había en prosa. Las había de larga y de breve extensión. Algunas encerraban una moraleja final, otras no. A pesar de todas estas diferencias, el principio estructural era siempre el mismo. Mediante la transferencia de conductas humanas o sociales a la naturaleza animada o inanimada se patentizaba una verdad, de reconocimiento general, de un modo satírico-burlesco o didáctico-mo-

ral. Muchos fabulistas acudieron a las lejanas fuentes de Esopo-Fedro, tomando directamente o remodelando algunos de sus ejemplos. También fue importante la influencia de La Fontaine quien elevó la fábula a categoría artística, sirviendo su estilo de modelo para muchos autores alemanes. Fábulas originales alternaban con numerosas traducciones, nuevas versiones y refundiciones. En el siglo XVIII se pueden constatar varias fases en la historia de la fábula. A comienzos de la Ilustración era eminentemente moralizadora según los principios racionalistas, y a partir de 1750 la crítica moral se amplía a una crítica social, para a finales de siglo presentar un carácter político, una crítica al poder absolutista y todo su aparato, como puede verse en el motivo del "oso bailador" en Gellert, Bock, Lessing, Burmann, Kazner y Pfeffel.

Nacimiento de la literatura infantil y juvenil

La fábula era un género literario para adultos, que hasta el siglo XIX no se convirtió en literatura para niños. Es cierto que ya John Locke en sus *Pensamientos sobre la educación* —obra muy pronto conocida en Alemania a través de los "Semanarios morales"— había recomendado las fábulas de Esopo y el *Reineke Fuchs*



Reineke Fuchs (El zorro Reineke) de Goethe, según ilustración de Kaulbach

como lecturas fácilmente asequibles a los niños, pero sus consejos fueron seguidos solamente por unos pocos. También la ya mencionada obra de Richardson, traducida por Lessing en 1757, "moral para la juventud en fábulas escogidas", no cambió en nada la situación. Mas, la segunda recomendación de Locke solicitando se escribiesen y difundiesen "libros fáciles y divertidos", adecuados a las facultades y fuerza receptiva de los niños, encontró en Alemania enorme resonancia. Nacería una literatura expresamente escrita para niños y jóvenes. Es cierto que ya en los siglos XVI y XVII hubo escritos para niños, por ejemplo: libros de educación y buena conducta, abecedarios, etc., al estilo del *orbis pictus* de Cornelius, pero una auténtica literatura infantil y juvenil no existía. Esta nacería, y no de simple casualidad, en el siglo XVIII y en relación con el movimiento ilustrado. Como movimiento filosófico popular que según Herder se preocupaba por la "educación del género humano", la Ilustración tendía por naturaleza a la educación moral y espiritual, y desarrolló, por consiguiente, multiplicidad de formas didácticas de las que la fábula fue la más popular. No sin razón el siglo XVIII ha pasado a la historia como "el siglo pedagógico". Lo niños y los adolescentes se convirtieron en destinatarios de una literatura, previa una nueva concepción de la infancia, la que desde Rousseau difrutaba de propio e inconfundible estado.



Biblia para niños. Abecedario

Aunque Rousseau prevenía en su *Emilio* del peligro de la lectura para los niños —"La literatura es el látigo de la infancia"— y rechazaba tanto la antigua literatura de tratados como la fábula de la Ilustración como lectura para niños —"Las fábulas pueden servir para instruir a los adultos, pero a los niños hay que decirles la verdad al desnudo"— sin embargo, los continuadores no compartían tal rigorismo. Todo lo contrario: fundamentándose en Rousseau desarrollaron una forma propia que intentaba acomodarse al pensamiento y sentimiento infantil, para lo cual aceptaron como medida la idea rousseauniana de infancia. Acudiendo a la ilustración y a elementos divertidos de juego y entretenimiento, buscaban los autores acercarse al público infantil, lo que pronto les acarrearía el reproche de "juego de niños". E incluso con mayor dureza se les tachaba de trivialización del género, por el abuso escriturario y el diletantismo. Un contemporáneo hablaba incluso de un "enjambre de escribientes" que como "langostas famélicas" se lanzaban sobre el nuevo género. En realidad, las cifras de libros infantiles crecieron enormemente en la segunda mitad del siglo XVIII y ocuparon parte considerable de la producción librera. Uno de los autores más importantes de libros infantiles fue J. H. Campe quien con su voluminosa obra —¡16 tomos!— sobre pedagogía y los sistemas educativos *Allgemeine Revision des gesamten Schul- und Erziehungswesens (Revisión general del sistema escolar y edu-*

cativo en su totalidad, 1785-92) influyó decisivamente en la discusión y praxis pedagógica. Junto con Rochow, Basedow, Salzmann y Weiße pertenece a los más exitosos autores del género. Sus libros, sobre todo su versión del *Robinson Crusoe,* fueron reeditados hasta el siglo XIX.

La ampliación del mercado literario al nuevo lectorado de niños y adolescentes tuvo su parte negativa.

Pedagogización de la infancia

No fue sólo la trivialización indicada sino la pedagogización de la infancia, al ser los niños objeto preferido de la educación: serán numerosos los libritos de moral que recomendarán en primera línea la disciplina de las pasiones, como demuestran algunos libros de Campe, por ejemplo, su *Kleine Seelenkunde für Kinder (Breve psicología para niños,* 1780). La conservación de la inocencia del niño es objetivo preferido de los educadores ilustrados. No menos problemática fue la histérica hostilidad sexual y el reparto de papeles que tuvieron su expresión en la literatura infantil y juvenil. Surge una "literatura para niñas" que serviría para educar a la niña y a la joven para madre y ama de casa. En las novelas didáctico-sentimentales ponen ante la consideración de la joven las consecuencias que trae el apartarse de la senda de la virtud, y en los sermones y libros de ética se les recuerda su deber. Alguno de los ejemplos más elocuentes de esta clase de literatura, que alcanza su florecimiento a finales del XVIII, lo encontramos en los mencionados autores Campe y Ewald.

Racionalismo y emocionalismo. Dialéctica de la Ilustración

Las etapas que tuvo que correr la Ilustración —tanto en el orden literario como en el filosófico— desde comienzos del XVIII hasta que estalló la Revolución Francesa, no ofrecen ni mucho menos un desarrollo continuo y rectilíneo de creciente racionalidad, sino que son más bien una sucesión de pasos con sus contradicciones, complementos y tendencias contrarias. Lessing es conductor de la corriente ilustrada iniciada por Gottsched y al mismo tiempo su crítico más severo. También los "Stürmer und Dränger" son continuadores de la línea marcada por Lessing y Gottsched, y al mismo tiempo fundadores de una nueva tradición en la que el genio y el sentimiento llevan la primacía. Mientras la investigación veía antes en los "Stürmer und Dränger" a los antípodas de la Ilustración, en la actualidad se resalta el aspecto de continuidad. Tampoco el *emocionalismo (Empfindsamkeit),* una nueva rama del "Sturm und Drang", es considerada hoy día como un movimiento de protesta contra la obstinada y absoluta Ilustración, sino más bien como complemento en el sentido de unidad entre la razón y el sentimiento. Según definición de los contemporáneos, el emocionalismo hay que englobarlo en la categoría superior de la Ilustración. Así lo expresaba K. D. Küster en 1773: "La expresión 'un hombre sentimental' ha cobrado en alemán un significado muy noble. Designa: la excelente y tierna condición del intelecto, el corazón y los sentidos, mediante los cuales el hombre obtiene rápida y clara visión de sus deberes y siente un fuerte impulso de hacer el bien. Cuanto más finas sean las fibras del alma y del cuerpo, tanto mejor se tensarán y con más provecho trabajarán. Y tanto mayor será

la cosecha del placer que experimentará al obrar justa y benévolamente. Formar príncipes y princesas sentimentales, ministros, héroes, juristas, médicos, maestros, ciudadanos y campesinos es la más grata e importante ocupación de cada educador sentimental".

Naturalmente hay que apuntar en la "Empfindsamkeit" otro aspecto capital. El sentimiento ocupará y llenará el lugar de la razón. Sensibilidad, ternura sirven de lema a un movimiento centrado y concentrado en el propio yo y en sus sentimientos. Aquí subyace naturalmente la protesta contra el radical principio racionalista, constatable, no injustamente, en algunos autores. Vinculada al *Viaje sentimental* (1768) de Sterne y a las novelas de Richardson, se va formando en Alemania una corriente de nuevo cuño literario y social a la que se aplicaría rápidamente el término de "Empfindsamkeit", término que continúa utilizándose hoy día. Tal movimiento se apoyaba en la tendencia sentimental de la tragedia burguesa y en el culto al sentimiento de los "Stürmer und Dränger". La tesis de la "Empfindsamkeit" como secularización del pietismo no se puede admitir sin reservas, de no ser analizada en relación con las influencias de la "sensibility" inglesa y la "sensibilité" francesa. Pero pronto se alzarían voces contra la llamada "sensiblería" y no se ahorraban palabras burlescas contra la "epidemia sentimental reinante", asociadas ante todo al *Sigwart* (1776) de Miller y a la obra de Schummel y Thümmel. Hubo intentos por separar la "verdadera" de la "falsa" "Empfindsamkeit" y por buscar un equilibrio entre "cabeza" y "corazón", uno de los objetivos principales de la Ilustración.

El emocionalismo como movimiento literario fructifica donde los sentimientos descuidados y oprimidos reclamaban válvulas de expresión para el enriquecimiento, tanto de contenido como de forma, de la literatura: sirvan de ejemplo el *Werther* de Goethe y la lírica amorosa y vivencial.

Afectos humanos

El emocionalismo es como el rostro de Jano: como "sensibilidad" supuso ampliación y enriquecimiento del racionalismo. Abrió nuevas perspectivas para los afectos humanos en el sentido de "psicología de la experiencia", según Karl Philipp Moritz, como "sentimentalidad", sin embargo, entró en conflicto con la Ilustración. Se puede hablar, por tanto, de una doble vertiente: una formada por algunas lagunas emocionales en la conciencia del individuo, y otra por la pérdida del carácter político-social de la Ilustración.

¿Cabeza y corazón, contrarios?

Lo que Horkheimer y Adorno definieron como dialéctica de la Ilustración se puede ver también en la contraposición y comparación de racionalismo-emocionalismo. La Ilustración no pudo llevar a la práctica el equilibrio cabeza-corazón como una de las premisas socio-políticas del movimiento. Lo que consiguió fue, al impulsar el aspecto trágico de una razón instrumentalizada, producir "la otra ratio" (Böhme), que inútilmente se intentó delimitar como irracional, y reconocer el precio que representaba "la salida de la minoría de edad". El dominio de la naturaleza y de los afectos son como dos caras de una medalla, la consecuencia necesaria del "proceso de civilización" (Elias). Tanto en la "Empfindsamkeit" como en el "Sturm und Drang" se exteriorizan los deseos reprimidos por el desarrollo que había des-

pertado la Ilustración y que no supo llevar a cabo. En distintas formas literarias, en la poesía pastorial (Geßner), en el idilio (Maler Müller), se mantiene vivo el sueño de una vida mejor y la protesta del poeta contra la deficiente realidad y la autodefensa contra el alienamiento externo.

El sentimiento como mercancía

Muy pronto el sentimiento se convirtió en mercancía, siendo expuesto, ante el proceso que el mercado tomaba en el siglo XVIII, a abarcar todas las ramas de la vida literaria. La novela sentimental se convirtió en "la novela de moda" que especulaba con el río de lágrimas del lector, contribuyendo a preparar el terreno a la literatura de entretenimiento que invadiría el mercado del los siglos XIX y XX.

Capítulo V

Periodo Artístico
(Clasicismo-Romanticismo)

Entre la Revolución y la Restauración

Por "Periodo Artístico" —término acuñado por Heine al hacer revisión de la época— se entiende el tiempo marcado, sobre todo, por la figura gigantesca de Goethe y su obra, y que suele extenderse aproximadamente hasta 1830. El final de este "Kunstperiode" del que habla Hegel en sus *Lecciones sobre estética* y el que como *leitmotiv* discurrirá a lo largo de "La joven Alemania" (Das junge Deutschland) después de 1830, concluirá con la muerte de Goethe en 1832 —si nos atenemos a la especial importancia de Goethe según la idea heineana. Heine catalogaba de "Kunstperiode" una época en la que, entre otras razones, el arte y los artistas desempeñaban un gran papel, y en la cuestión de las relaciones arte-vida siempre se fallaba a favor del primero. El papel primordial que el arte desempeñó entre las dos revoluciones de 1789 y 1830 siempre fue subrayado por la crítica, naciendo etiquetaciones tales como "Zeitalter der deutschen Klassik und Romantik" (Época del clasicismo y romanticismo alemán), "Zeitalter Goethes und Schillers" (Época de Goethe y Schiller), "Blütezeit der deutschen Dichtung" (Época de florecimiento de la literatura alemana), etc. El término "Periodo Artístico" encierra —según los sociólogos de la literatura— menos carga ideológica, es más neutral y, cronológicamente, está enmarcado por dos revoluciones europeas, oscilando entre los dos polos de Revolución y Restauración.

El peculiar desarrollo alemán

La revolución, sin embargo, a diferencia de lo ocurrido en la vecina Francia, no tuvo lugar en Alemania; mas a pesar de ello sería siempre —de forma positiva o negativa— punto de referencia en el desarrollo alemán. En su lugar, Alemania vivirá un movimiento reformista, de absolutismo ilustrado, que traería consigo un cambio importante en estado y sociedad, estimulado por el desarrollo vecino, y que tuvo su más clara expresión en la Reforma General Jurídica de 1794 y en las de

Stein-Hardenberg. Desde el punto de vista histórico, el periodo comprendido entre 1789 y 1830 fue no sólo un periodo entre revoluciones, sino que estuvo caracterizado básicamente por espectaculares controversias militares, como la división de Polonia, las guerras de coalición, las guerras napoleónicas y las de Independencia. También fue significativa la "puesta en marcha" de la industrialización: el comienzo de la liberación del campesinado, el paulatino nacimiento de la libertad industrial, la transformación del antiguo comercio, "libertad" empresarial, extensión del proletariado a capas sociales más amplias y la formación de una economía y una sociedad que suelen ir etiquetadas con los términos de "modernización" y "dinamización". Este cambio de estructuras se fraguará en el regazo del "antiguo régimen" que según Heine estaba "enraizado todavía en el pasado del Sacro Imperio Romano". Sería el Congreso de Viena (1815) el que traería una reordenación del Sacro Imperio Romano de la Nación Alemana. De los 314 territorios independientes y de los 1400 reductos feudales existentes todavía al final del XVIII, restaban solamente 39 estados autónomos, entre ellos cuatro ciudades imperiales libres. En comparación con los estados nacionales vecinos, Alemania estaba desmembrada y sin esperanzas de unión; sin embargo, se daban ya las premisas para el desarrollo de un estado que llegaría a su meta provisional en 1871 con la fundación del Reich de Bismarck.

Estos desplazamientos y cambios de las estructuras económicas y políticas no fueron percibidos por los contemporáneos; serían los acontecimientos históricos posteriores de los siglos XIX y XX lo que iluminarían aquella situación que conmovió a toda Europa y que para los contemporáneos venía a ser como el alborear de una "nueva época" (Goethe). El dramatismo y hecticismo de los acontecimientos en la vecina Francia eran sobrecogedores. En pocos años, este país pasó de la monarquía a la república tras diversas vicisitudes: revolución, restauración y nuevamente revolución. Todas estas vueltas en la historia francesa no podían pasar desapercibidos para Alemania, tanto más cuanto que el Reich alemán estaba directamente involucrado en los conflictos bélicos, primeramente como miembro de coalición contra la Revolución Francesa y posteriormente como víctima de la política napoleónica de conquistas. Precisamente las conquistas de Napoleón desencadenaron una ola de indignación popular y favorecieron el nacimiento de una literatura de sello nacional, como se da el caso en E. M. Arndt y Theodor Körner, cuya lírica es una mezcla de nacionalismo y pensamiento de independencia.

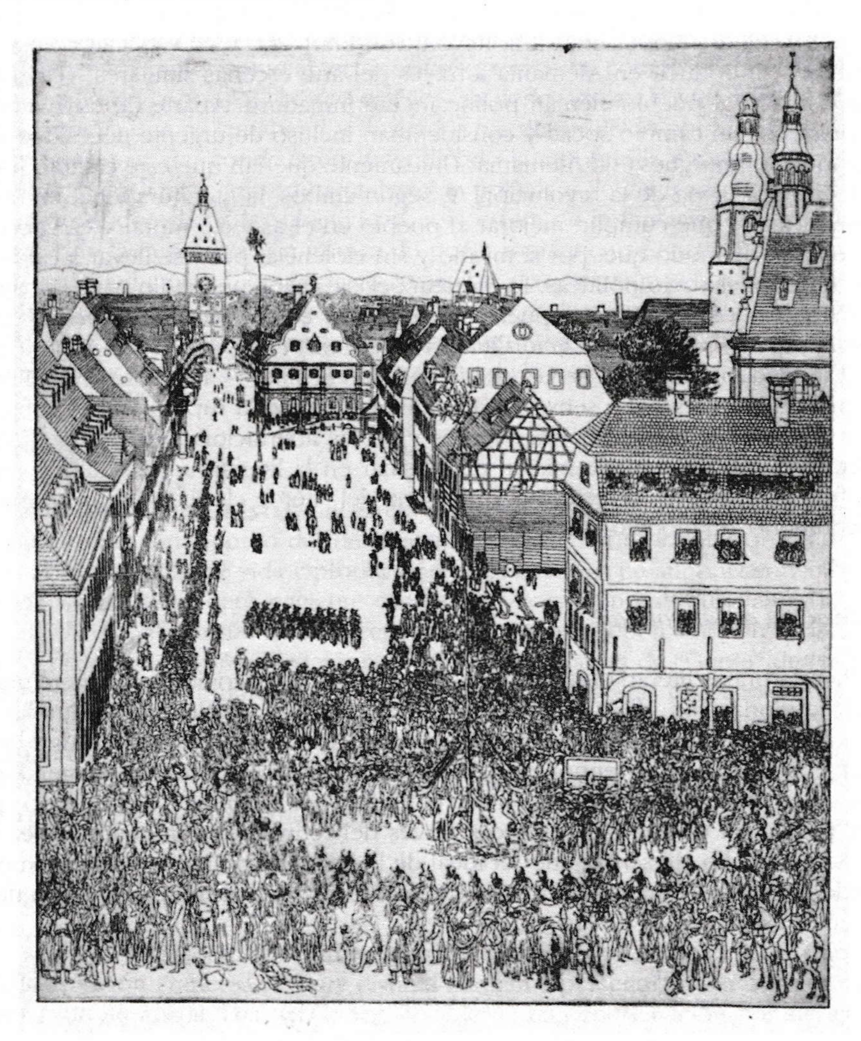
Reacciones a la Revolución Francesa: Clasicismo-Romanticismo-Jacobinismo

La Revolución Francesa fue, además de ser el acontecimiento central de la historia política de Europa occidental, de una fundamental importancia para el desarrollo de la teoría y praxis literaria después de 1789. La relativa unidad del periodo literario que discurrió de Gottsched hasta los "Stürmer und Dränger" y que estaba cimentado sobre la función ilustradora de la literatura, se perdió en los enfrentamientos en la Revolución Francesa y su repercusión en Alemania. Si la intelectualidad literaria había saludado entusiasmada la llegada de la Revolución del 89, celebrándola como "el acontecimiento más noble del siglo" (Klopstock), decayó esta simpatía después de la ejecución del rey y de los crímenes de septiembre, haciéndose más patente después de la aparición del poder jacobino, sintiendo una profunda repulsión hacia las "crueldades" en el país vecino. Las experiencias que al-

gunos contemporáneos tuvieron con la Revolución Francesa indujeron a reflexionar seriamente sobre los cambios sociales y la legalidad de las revueltas y violencia revolucionarias.

Rechazo a la revolución

También ello indujo a reflexionar de nuevo sobre el papel de la literatura. La cuestión de si la Ilustración conducía o no a la revolución, o si "la revolución por la fuerza debiera ser favorecida por los escritores" fue uno de los problemas más discutidos en los años 90. Mientras que algunos intelectuales tenían en muy escasa estima la influencia de la literatura y eran pesimistas a la hora de enjuiciar su repercusión, otros sin embargo, reafirmaban la importancia de la literatura ilustrada en la revolución y los cambios sociales.



"El árbol de la libertad", levantado en Speyer (Espira) (1798)

Literatura como medio del progreso histórico

La controversia recorrió todos los cubiles políticos y sirvió de trasfondo para todos los esfuerzos por conseguir una nueva literatura y teoría literaria.

En el marco de las nuevas funciones asignadas a la literatura por la Ilustración, según las cuales ésta debiera limitarse a los servicios de mediadora para la consecución de la verdad, éstas se vieron notablemente mermadas. En lugar de la función básica de la literatura de la Ilustración, de carácter educativo, aparecerán ahora un número variado de nuevas posiciones, entre las que destacaríamos tres fundamentales: la clásica, formulada por Goethe y Schiller; la romántica, elaborada por los hermanos Schlegel y Novalis, y la jacobina, representada por una serie de demócratas revolucionarios.

Punto de partida para la concepción clásica fue la negativa a la revolución. Goethe y Schiller se opusieron a la Revolución Francesa, y en especial contra los intentos de "introducir en Alemania a través del arte escenas similares" (Goethe), por considerar al pueblo alemán políticamente inmaduro. Aparte de esto, ambos abogaban por un cambio social y consideraban incluso de urgente necesidad una transformación burguesa en Alemania. Únicamente querían que este cambio fuese lento y no por la vía de la revolución. Y, según ambos, la literatura tenía una función importante que cumplir: mejorar al pueblo en el aspecto moral y elevarlo en este sentido, de modo que, por sí mismo y sin violencia, pudiese llevar a cabo las transformaciones socio-políticas. La literatura clásica sería un medio para su consecución, según los principios expuestos por Schiller en su *Über die ästhetische Erziehung des Menschen (Educación estética del hombre,* 1794-95). Una mejora moral del individuo solamente sería posible —según Schiller— mediante el equilibrio de la naturaleza racional y sensorial del hombre, siendo la ruptura entre ambas la causa principal de las anomalías sociales y de las aberraciones de la Revolución Francesa. El escritor tenía la misión de plasmar en la literatura el equilibrio entre estas fuerzas y ofrecer al lector en la persona del "héroe clásico", encarnación de este equilibrio, un modelo moral a seguir.

Idealización de la realidad

Para la praxis literaria esto suponía la renuncia a la acogida en la literatura, y de su exteriorización, de la realidad tal cual es, con sus conflictos y contradicciones, a favor de una realidad utópica idealizada. A la vista del nivel cultural de la época, esa idealización y ennoblecimiento de la naturaleza humana solamente podía ser percibida por una escasa minoría elitista del lectorado. Era ilusorio, por tanto, pensar en un cambio político a través del refinamiento moral. Schiller era consciente de ello al escribir que "el ideal de la igualdad política" que habían perseguido los revolucionarios franceses, solamente podría lograrse en el reino de la apariencia estética.

Oposición romántica

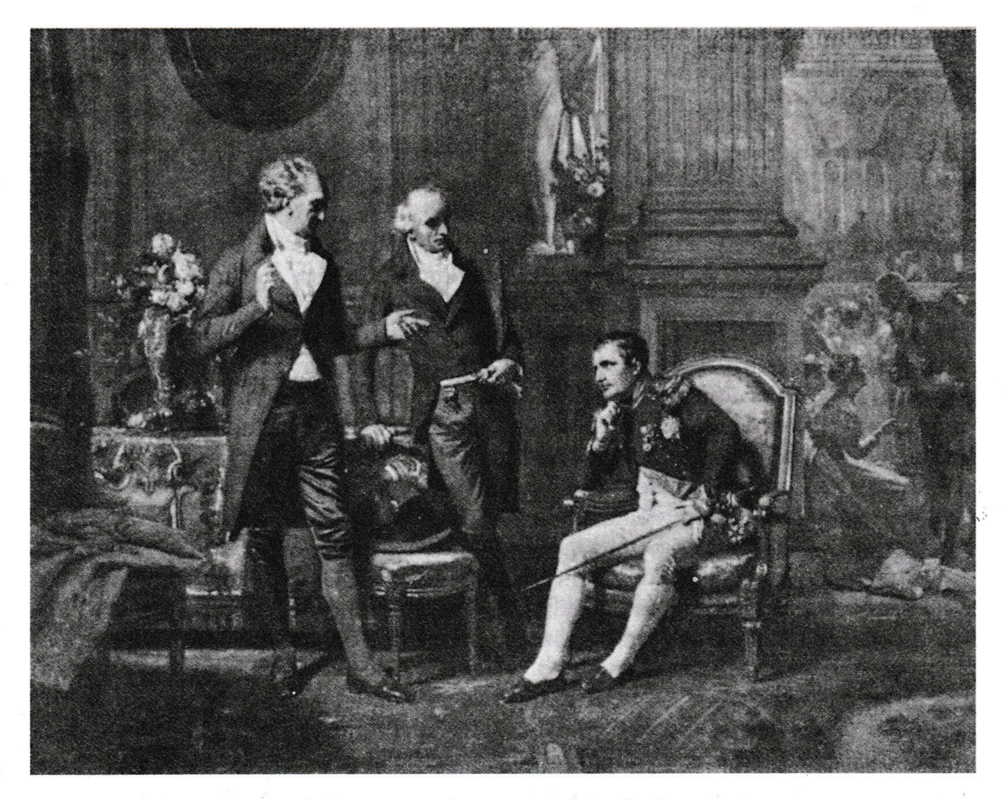
También los románticos adoptaron frente a la Revolución Francesa y a los intentos revolucionarios en Alemania (República de Maguncia) una postura similar a la de los clásicos. También ellos partían de la idea que una revolución en Alemania no era deseable y que era condenable desde el punto moral. Tal postura no excluía, sin embargo, la crítica a la situación alemana imperante. Los románticos coincidían en los clásicos en muchos aspectos al hacer crítica social, sin embargo, sacaban otras consecuencias teórico-literarias y prácticas. Los románticos rompieron —en su programa— con la función social ilustrada del arte, y en parte también de los clásicos, para proclamar la autonomía del arte. Con esta función neutral, la literatura, tanto por parte del autor como del lector, se desligó del contexto actual para concentrarse en la subjetividad del productor y del receptor. Las contradicciones sociopolíticas existentes no podían ya ser resueltas por el medio del arte, y por consiguiente, tanto el autor como el lector se buscaron como compensación una libertad en el medio de la poesía, libertad que les era denegada en la vida real. El derecho de autonomía que reclamaban los ilustrados fue desarrollado por los románticos de la siguiente manera: continuaron defendiendo la autonomía expresada en la protesta burguesa contra la instrumentalización política y del mercado librerил, pero legitimaron el derecho a la subjetividad, a la esfera de la fantasía, del experimento formal y de la improvisación irónica. El poeta romántico se encerró en sí mismo y en su actividad artística, lo que hacía inevitable una reflexión sobre la esencia de la poesía. El resultado fue una sublime concepción de la misma. Meta de la poesía romántica era la supresión de las barreras entre arte y vida, entre finitud e infinitud, entre presente y pasado; en suma, la poetización de la vida en vez de la politización.

Arte y vida

Acudiendo al medievo y a la esfera religiosa y mitológica buscaban la creación de un mundo contrapunto del despreciable presente. Tal orientación y la exaltación de los sistemas de vida y producción precapitalistas no suponía convertirse en alternativa del verdadero naciente capitalismo; más bien hay que valorarlo como una huida inconformista. Esta concepción de la poesía repercutiría en la personalidad del escritor. El romántico conecta con la concepción de "Genie" de los "Stürmer und Dränger", fortaleciendo los elementos subjetivistas e irracionalistas hasta la deificación del arte y del artista: "Poetas y sacerdotes eran al principio una misma cosa, igual que el sacerdote proscrito continuaría siendo siempre poeta" (Novalis, 1798). No era, pues, casual que la problemática del artista ocupase el epicentro de la literatura romántica.

Actitud de los jacobinos

Los autores jacobinos, a diferencia de los clásicos y los románticos, saludaron a la Revolución Francesa de muy distinta manera y perseguían una transformación literaria de Alemania. Los "jacobinos" recibieron tal denominación por atenerse en sus ideas políticas a los jacobinos franceses. En realidad se trataba de un grupo reducido de intelectuales que desde la oposición pretendían implantar en Alemania



Napoleón en su audiencia a Goethe (Erfurt 1808)

los postulados de la Revolución Francesa. Para ello concedían una importancia significativa a la literatura.

En discordancia crítica con la teoría idealista de los clásicos y la concepción de autonomía de los románticos, los jacobinos desarrollaron una literatura intervencionista que iba más allá del ilustrado "prodesse et delectare" anterior a 1789. La literatura tenía por cometido el servir de espejo de la injusticia en el orden social y en la sociedad, el desarrollar la conciencia de ciudadanía y despertar en la población la disponibilidad para acciones revolucionarias. Este objetivo, según concepción jacobina, no podía alcanzarse con una literatura en el sentido clásico-romántico sino a través de una literatura que tanto en el contenido como en la forma conectase con el destinatario. El concepto de "popular", lanzado por los "Stürmer und Dränger", cobra con los jacobinos una connotación política y va aunado al principio de partido o toma de postura del autor jacobino en los problemas de la población oprimida y explotada. Discursos políticos, panfletos, llamadas al levantamiento, poemas revolucionarios, novelas satíricas y revistas políticas, con lugar de impresión simulado, eran las formas literarias que más se avenían con el espíritu del autor jacobino, de gran interés para el lector moderno por su carga de actualidad, a pesar de la dificultad que entraña su comprensión.

El tiempo comprendido entre 1789 y 1815 —Revolución Francesa y Congreso de Viena— es uno de los periodos más ricos de la historia de la literatura alemana. En algo más de veinticinco años nace una literatura, impresionante tanto por su cantidad como por su calidad.

Periodo Artístico: sorprendente polifacetismo

Las obras clásicas de Goethe y Schiller, la gran obra de los románticos y los voluminosos escritos de los jacobinos forman un confuso complejo de tal variedad de temas y formas que es difícil reducirlas a un denominador común. La impresión de tal polifacetismo estará marcada por dos hechos: por uno, el que junto a los grandes autores que podemos incluir claramente en una de las tres corrientes: clasicismo- romanticismo-jacobinismo hay otros como Hölderlin y Jean Paul, solitarios que se mantuvieron al margen de los partidos políticos de su tiempo, pero que también, a su modo, reaccionaron con su obra contra la constelación de la época y crearon una literatura, cuya importancia y valor han sido hoy más reconocidos que antaño. Por otro lado existía también otro tipo de literatura, de carácter trivial, que venía a satisfacer la creciente necesidad de lectura a finales del XVIII y al mismo tiempo presentaba una ofensiva contra la revolución.

Literatura trivial

Las divergencias y separación de la literatura en artística y trivial es una diferencia que no se dio en la Ilustración; conforme a los criterios ilustrados se hablaría de literatura buena y menos buena. El género trivial nacería allí donde la literatura iba perdiendo su base social, o renunciaba a ella, siendo únicamente comprensible para una capa social burguesa. El nacimiento de esta literatura es la respuesta histórica al concepto de educación estética de la "gran masa" y a las aspiraciones de autonomía de la literatura romántica. Al mismo tiempo es una reacción política a la literatura de los jacobinos. Es cierto que tal literatura —al no tener que temer ni censura ni persecuciones— logró hacerse con el gran público.

La impresión de polifacetismo que suele etiquetarse, por un lado de "clasicismo de Weimar" y de "literatura trivial" por otro, sólo queda vagamente definida; habría que añadir para completarla el periodo comprendido entre 1815 y 1830 (Congreso de Viena y Revolución de Julio). En este década y media escriben su obra principal E. T. A. Hoffmann, Eichendorff y otros autores conocidos en la historia de la literatura por "romanticismo tardío" (Spätromantik). En estos años aparecen también las primeras obras de Heine y Mörike, entre otros. Precisamente este periodo es tiempo de paralelismos, comienzo y fin: numerosas son las escuelas que conviven en una época en que todavía continúan escribiendo los clásicos y románticos, aunque de modo muy diferente. Goethe muere el año 1832, Brentano en 1842 y Tieck en 1853. Nuevos autores aparecen en la palestra literaria; tal es el caso de Platen, Rückert, Immermann y Hebel, sin presentar batalla a clásicos y románticos. La vida literaria no estaba determinada por poetas y obras que aún hoy día continúan siendo canon de la historia de la literatura, sino nombres de grandes actores como Iffland o dramaturgos oficiales como Kotzebue. Con más de 200 dramas fue Kotzebue el autor más conocido y de mayor éxito en su tiempo.

Clasicismo de Weimar

La idea de "clasicismo" va siempre asociada a los nombres de Goethe y Schiller y a la ciudad de Weimar, la que a su vez figura en la mente y conciencia de sus contemporáneos y de la posteridad como el lugar de nacimiento de la gran obra literaria de Goethe y Schiller. "Weimarer Klassik" significa una de las corrientes literarias configurada por las personas, el lugar y el tiempo que sirven de parámetro de la vida literaria en la recepción de los siglos XIX y XX. Punto de referencia para el nacimiento del Clasicismo de Weimar fue la Revolución Francesa y su repercusión en la vida oficial alemana. Las premisas para este nuevo giro, personificado después del 89 por Goethe y Schiller, se extienden —al menos en Goethe— a los años anteriores a la Revolución. Con su decisión de trasladarse a Weimar, Goethe asentó en 1776 las bases del posterior desarrollo.

Nuevo giro después de 1789. Goethe en Weimar

Ello supuso la despedida de su propia época del "Sturm und Drang" y de muchos viejos amigos con quienes había compartido su camino. Sus intentos por llevarse a la corte de Weimar a antiguos compañeros y amigos, tal es el caso de Lenz, fueron un fracaso: "¡Pero qué diablos se le ocurre a Wolfgang adulando y requebrando en la corte de Weimar! [...] ¿No tiene nada mejor que hacer?" Tales preguntas recelosas del amigo Merck expresan el temor de que Goethe acabase en Wei-



Círculo de lectura en casa de la duquesa Anna Amalia

mar convirtiéndose en un poeta de corte, con la consiguiente pérdida de aquella "poética individualidad" que se había ido fraguando en el marco de la Ilustración burguesa. Goethe mismo interpretó el traslado a Weimar como medio para poder ampliar su propio círculo de influencias, acabar de una vez por todas con "las pésimas condiciones del estrecho y lento círculo burgués" que tuvo que sufrir Werther y crear la atmósfera adecuada para "la amplitud y espontaneidad de su ser". En este sentido, su decisión fue muestra de su voluntad burguesa de medro. Goethe sabía muy bien que el cargo de consejero secreto en Weimar, recibido en 1779, era "el grado supremo de honor" que podía alcanzar un ciudadano entonces en Alemania, según expresó en carta de la época.

Weimar no era en aquel tiempo una residencia principesca desconocida, sino que era un lugar que gozaba de buena fama entre los intelectuales y amigos del arte alemanes, merced a la personalidad de la duquesa Ana Amalia. Ya en 1772 Ana Amalia se había llevado a Wieland a Weimar como preceptor de su hijo, iniciando así un desarrollo que acabaría haciendo de Weimar un centro cultural, en un país donde faltaba una capital como París o Londres.

La Residencia de Weimar

Cuando en el año 1776, Ernst Augusto, el hijo de la duquesa Ana Amalia, que acababa de alcanzar la mayoría de edad, llamó a Goethe a Weimar, éste se encontró allí una modesta vida cultural que se diferenciaba cualitativamente de la de otras sedes residenciales. Goethe se convirtió muy pronto en amigo y hombre de confianza del joven duque. Como miembro del consejo secreto participó muy pronto en los asuntos gubernamentales. A partir de 1779 se hizo cargo de la comisión de minas, con lo cual se enroló en una actividad práctica y política a la que se dedicó con gran meticulosidad hasta 1788. Además estaba ocupado con la creación de la universidad de Jena, a la que fueron llamados como profesores Schiller, Fichte y Humboldt, entre otros. Conoció asimismo las ramas más diversas de servicio al estado, lo que le serviría de gran provecho, según confiesa más tarde, porque de este modo su literatura estaba saturada de realidad.

Además de otras obligaciones fueron numerosas sus misiones culturales: primeramente de poeta, director y actor teatral, participando en el teatro de aficionados de Weimar; después sería, durante años, director del teatro de la corte, en el que estrenaría obras propias y de otros autores. Asimismo creó con la "sociedad de los viernes" una "sociedad de eruditos", especie de círculo cultural-literario. Aun cuando Weimar sería hasta su muerte lugar de residencia y trabajo, sin embargo, ambos quedaban interrumpidos por breves y largos viajes, bien al Harz (Harzreise im Winter, 1777) o a Suiza (1779 y 1797) y a Italia (1786-88 y 1790). En 1792-93, Goethe participó en la primera guerra de coalición como acompañante del duque de Weimar. Además de a través de los viajes, que después de 1800 fueron reduciéndose en todos los sentidos, fue Goethe acumulando experiencias e impulsos. Muy importantes fueron también las personalidades que conoció en Weimar, entre otros: Wieland, quien como director del *Teutscher Merkur* ejercía gran influencia en la vida pública alemana; lo mismo que su antiguo colaborador Bertuch, quien también se dio a conocer como director-editor de las revistas *Allgemeine Literaturzeitung (Revista literaria general)* y *Journal des Luxus und der Moden (Revista del lujo y de las modas)*. A éstas habría que sumar los escritores y eruditos que más o menos se sintieron atraídos por Goethe y su obra. En 1776 pudo Goethe traer a



Goethe

Herder a Weimar, quien consiguió, gracias a su intervención, el cargo de superintendente, y habiendo escrito durante su estancia en Weimar obras fundamentales para el clasicismo alemán, escritos histórico-filosóficos y crítico-culturales, tales como *Ideen zur Geschichte del Philosophie der Menschheit (Ideas para la historia de la filosofía de la humanidad,* 1784-1791) y *Briefe zur Beförderung der Humanität (Cartas para el fomento de la humanidad,* 1791). Más tarde también llegarían Fichte y Humboldt, formando entre todos el círculo que pasaría a la historia como la "Weimarer Klassik", el clasicismo de Weimar.

Si Goethe solía repetir una y otra vez que su vida en la corte de Weimar había ampliado sus horizontes, sobre todo en lo referente a cuestiones prácticas y sociales, sin embrago, en los primeros años eran constantes las quejas sobre las limitaciones que le acarreaba su puesto en la misma.

La vida en la corte

A menudo se lamentaba del "trabajo diario" —al que por cierto se dedicó los primeros diez años con toda meticulosidad— y de que su producción literaria sufría las consecuencias. Exceptuadas algunas pequeñas aportaciones al teatro de Weimar, Goethe no escribió nada de relevancia en los primeros años de permanencia en la corte. No es de extrañar, por tanto, que fuera decayendo su fama de

poeta, bien ganada con el *Werther* y el *Goetz*, con los que había alcanzado la cota máxima: "Lo que escribió, eso es lo que ha dado —y ahora es para el público tan estéril como una piedra del desierto [...] La mayor parte del tiempo y de sus fuerzas, las dedica a los negocios del estado...", con estas palabras relata un viajero contemporáneo sus impresiones (1783-84). Goethe se sentía agotado y desorientado ante el cúmulo de tareas y sobre todo por la resistencia con que tropezaba. Quejas como: "Se precisa una tremenda resignación ante estos repugnantes negocios, pero así tiene que ser", muestran que él quiso muy pronto liquidar sus planes reformistas ("armonizar la desarmonía del mundo").

Resignación

Las palabras "Resignation", "Distanz", "Entfremdung" (alienación) aparecen en la correspondencia de aquellos años y muestran cuán difícil le resultaba acomodarse al nuevo género de vida. "El continuo distanciamiento de los hombres" del que nos habla es una muestra de sus intentos por liberarse de la "vulgaridad" que le rodeaba, en busca de la "separación" que Schiller, unos años después, declaraba como premisa para una auténtica creación literaria en sus *Ästhetische Briefe (Cartas estéticas)*. Expresión literaria de esta lucha interna es su drama *Iphigenie auf Tauris (Ifigenia en Tauris)* que debe ser interpretado como "paradigma de la separación de arte y vida" (Ch. Bürger), la que Goethe llevó a cabo en Weimar en los primeros diez años como funcionario.

Ifigenia

A través de las distintas versiones (1ª v. 1779, 2ª v. 1780, 3ª v. 1786) se puede seguir el proceso evolutivo del autor del "Sturm und Drang" al poeta clásico. La desilusión de algunos amigos por la obra la interpreta Goethe como que habían esperado algo al estilo del *Götz von Berlichingen*. *Ifigenia* era algo diferente. Es verdad que el tema contenía un gran dramatismo, pero Goethe lo que intenta es dramatizar no sólo con una interpretación nueva del mito, que ya antes que él habían tratado entre otros Eurípides, Racine y Gluck, sino, y sobre todo, dándole una forma diferente. Con la primera y "vacilante" versión en prosa, Goethe no quedó satisfecho; pero tampoco la segunda en verso blanco le llenó del todo. Hubo que esperar a la tercera, en yambos, estimulado por el ensayo de K. Ph. Moritz *Versuch einer deutschen Prosodie (Ensayo de una prosodia alemana,* 1786) para ver colmadas sus exigencias de "más armonía en el estilo". En sus esfuerzos por conseguir "la forma pura" y una "humanidad bella" demuestra, como contenido, la consciente separación de la realidad que determinó los primeros años de Weimar. Goethe ofrece una narración nueva del mito: él intenta eliminar el componente bárbaro de violencia y culpabilidad: la pasión, el asesinato, la venganza y nuevamente muerte, que fatídicamente yacía sobre la estirpe de las Tantálidas. Para ello confiere a la figura de Ifigenia una nueva imagen, convirtiéndola en representante de la "humanidad pura". La reconciliación de los hombres y superación de la barbarie (abolición de los sacrificios humanos) es el objetivo de su misión. El precio, no obstante, que tiene que pagar es alto. La "desvitalización" para convertirse en "alma hermosa" es condición previa para convertirse en figura redentora. Aquí se anuncia la "víctima femenina" que ocupará más tarde en los dramas clásicos de Schiller un papel principal.

Problemática del artista

También los dramas de Goethe *Egmont* (1787) y *Tasso* (1790) llevan claramente el sello del nuevo entorno weimariano. En *Egmont,* el que estuvo constantemente remodelando y retocando, trata el tema de las relaciones individuo-historia, volviendo a retomar, aunque a distintos niveles, las problemática de Götz; y en *Tasso* presenta los conflictos del artista burgués contemporáneo, tomando como ejemplo al poeta renacentista italiano del mismo nombre. La edición primitiva, desaparecida, debió tener lugar ya por los años 1780-81, pero sería en su viaje a Italia —lejos del ambiente de Weimar— cuando retoma el tema. *Tasso* es un drama en el que Goethe se autorretrata como el artista burgués en una corte principesca, con sus propias humillaciones y desilusiones. Los momentos de resignación en el drama y el final abierto muestran bien a las claras que la adaptación a las circunstancias de Weimar seguía acarreándole dificultades.

Crisis de Goethe

La crisis en que Goethe se debatía, después de diez años de estancia en Weimar, fue agrandándose con la gran crisis de estado que desembocó en la Revolución Francesa de 1789, arrastrando consigo a toda Europa. Todavía consiguió concluir el *Tasso,* pero "entonces el presente de la historia mundial embargó todo mi espíritu". Afirmación cierta, pues Goethe no fue simple espectador. En 1792, por mandato del duque, tomó parte en la guerra de coalición contra Francia, y participando también en el sitio de Maguncia. Sus dos libros de viaje *Campagne in Frankreich (Campaña de Francia)* y *Belagerung von Mainz (Sitio de Maguncia),* aunque escritos desde la distancia de la edad, ofrecen un cuadro real de las dificultades que como intelectual burgués tenía con la revolución. En varias piezas satíricas *(Der Groß-Cophta [El gran Cophta]; Der Bürgergeneral [El general burgués]* y *Die Aufgeregten [Los irritados]),* escritas entre 1792 y 1793, se ocupa del tema de la revolución en el país vecino y de los intentos revolucionarios en la propia Alemania. La revolución sirvió también de punto de referencia para otras obras menores. Directamente la revolución sería tema en *Das Mädchen von Oberkirch (La muchacha de Oberkirch,* 1795/96), en las epopeyas en verso *El zorro Reineke* (1793) y *Hermann und Dorothea* (1797), así como en la tragedia *Die natürliche Tochter (La hija natural,* 1803).

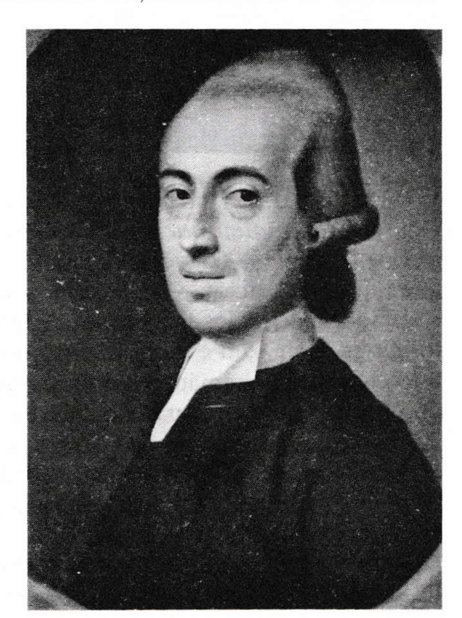
En *Hermann y Dorothea,* epopeya en hexámetros, influenciada en lo formal por las epopeyas en hexámetros de J. H. Voss *(Luise,* 1781), y sus traducciones de Homero —*La Odisea,* 1791 y la *Ilíada,* 1793— reproduce el ambiente de los alemanes de la ribera izquierda del Rhin, su inicial entusiasmo y euforia revolucionaria hasta la repulsa y resistencia final. El entusiasmo revolucionario del primer novio de Dorotea es pura ilusión mortal y muere en el patíbulo en París, víctima de su entusiasmo. El segundo, sin embargo, encuentra en y con Dorotea la felicidad en las limitaciones de la vida de casada. La familia es el único lugar que puede ofrecer protección contra las oscuras fuerzas de la revolución. Al igual que en *Ifigenia,* en *Hermann y Dorotea* la "forma pura" sirve de materia para su atemporal clasicidad: "He intentado entresacar lo estrictamente humano de la existencia de una pequeña ciudad y al mismo tiempo reflejar con un pequeño espejo los gran-

des movimientos del teatro universal", leemos en carta de Goethe de 1796. A diferencia de *Ifigenia,* esta epopeya tuvo una positiva acogida entre el gran público. Los rasgos idílicos, la idealización y estilización de la vida pequeño-burguesa como arquetipo, convirtieron a *Hermann y Dorothea,* juntamente con el poema de Schiller *Die Glocke (La campana)* —en la que también se defiende a la revolución—, en firme erario cultural del XIX.

El rechazo a la revolución era el plano común en que podía consumarse el acercamiento de los años 90 entre Goethe y Schiller, que concluirá con la tan cacareada "alianza amistosa" que configuraría la imagen de las siguientes generaciones de clásicos.

Amistad Goethe-Schiller

En 1787, después de varios años agitados de peregrinaje, Schiller, atraído por Weimar como centro cultural y con la esperanza de asegurar su futuro material, llega a Weimar, sin que ambos autores tuvieran contacto mutuo alguno. El lento proceso de acercamiento, no exento de contradicciones, desembocó en una estrecha e intensiva colaboración en diversos campos. Supuso, ante todo, un activo intercambio de trabajos literarios y filosóficos, siendo en especial Schiller, quien con su agudo espíritu crítico estimuló de modo decisivo a Goethe en su novela *Wilhelm Meisters Lehrjahre (Años de aprendizaje de Wilhelm Meister).* La nueva amistad vio también sus frutos en la redacción conjunta de la revista *Die Horen (Las horas),* la que vino a ser durante unos años el órgano más importante de la vida literaria alemana. *Las horas* estaba pensada para que sirviese de plataforma a los autores que se sentían identificados con el "ideal de la humanidad noble", formulado por Schiller en sus *Cartas estéticas* y que Goethe llevó a la práctica en su *Ifigenia:* "Buenos modales", "orden", "justicia" y "paz" eran los valores que debían servir de vínculo a estos autores. Entre los colaboradores figuraban, además de los dos redactores, Guillermo von Humboldt, Herder y Augusto Guillermo Schlegel, como los más representativos. Schiller publicó una lista de 25 autores que habían prometido entregar periódicamente sus colaboraciones. Otros como Hölderlin y Sophie Mereau, la esposa de Brentano, se les sumaron después. El prestigio de *Las horas* fue, en un principio, enorme y el éxito de venta considerable. El primer año contó con 1.800 abonados, cifra que fue decreciendo en los siguientes. Ello no fue óbice para que Schiller, Humboldt y Fichte continuasen figurando en los escritos centrales de la revista, ni para que Goethe publicase en ella las *Unterhaltung deutscher Ausgewanderter (Conversaciones de emigrantes alemanes),* ni Schiller numerosos poemas suyos. Pero a diferencia de las revistas



Johann Gottfried Herder (1744-1803)

de Wieland y Bertuch, también redactores en Weimar, *Las horas* no lograron imponerse en el mercado nacional.

Otra segunda forma de labor conjunta la encontraron Goethe y Schiller en el almanaque *Die Xenien (Las Xenias)*. En varios meses escribieron los dos amigos, siguiendo el modelo de Marcial, más de 600 epigramas, en los que atacaban o defendían, con tono satírico y polémico, revistas y autores rivales o competidores. En el *Almanach* solamente apareció una pequeña parte de los epigramas, parte de ellos incluso anónimos, puesto que el pensamiento y el modo de escribir de los dos amigos se había asemejado tanto que no les pareció necesario firmarlos cada uno con su propio nombre. *Las Xenias* (regalo del anfitrión a los huéspedes) fueron especie de manifiesto donde juzgaban a los "fariseos", "exaltados" y "alcahuetes" para, aislándose del exterior, afianzar su alianza. Blanco de sus burlas fueron en especial Reichardt y Forster, los "hombres alemanes de la revolución". *Las Xenias* acapararon el interés y la consideración pública. Muchos de los atacados también se defendieron amargados y acusaron a Goethe y Schiller de pensadores elitistas, arrogantes e inhumanos.

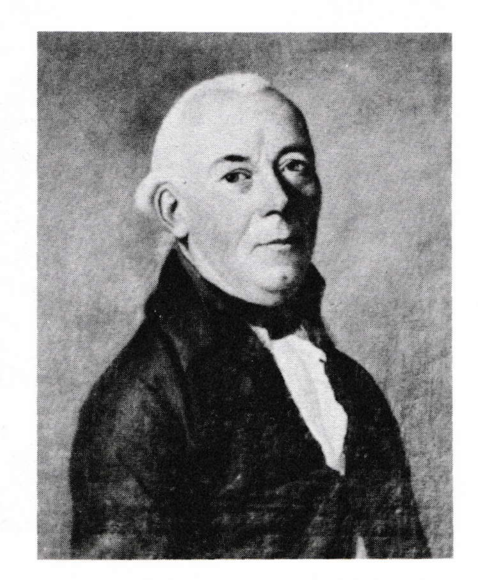
La "alianza" Goethe-Schiller, factible, no en último término, por verse Weimar libre del caos de la guerra de coalición, siendo especie de isla pacífica en un entorno desapacible, no se agotó con las polémicas y publicaciones comentadas; también fueron años productivos para ambos autores en el campo de la lírica.

1797, año de baladas

De "año de las baladas" fue etiquetado por Schiller el año 1797, en el que apareció el *Musenalmanach (Almanaque de las musas)* con numerosas baladas de ambos, las que se convertirían con el tiempo en lectura predilecta de amplios sectores de la población. Con la balada se decidieron Goethe y Schiller de nuevo, en contraposición a los géneros antiguos y clásicos por ellos preferidos, por una forma popular para expresar su propia filosofía. La balada —mezcla de elementos líricos, épicos y dramáticos— era ya en Bürger, en los tiempos prerrevolucionarios, una forma muy popular. La balada registra ejemplos tan famosos como el de: *Die Bürgschaft (La fianza), Die Kraniche des Ibikus (Las grullas de I.), Der Ring des Polykrates (El anillo de P.), Die Braut von Korinth (La novia de Corinto), Der Zauberlehrling (El aprendiz de mago) y Der Gott und die Bajadere (El dios y la bayadera)*. Sin embargo, en Goethe y Schiller pierde ésta el elemento popular-político que revestía en Bürger y se convierte en una aproximación a la poesía filosófica en la que se expresa, de forma pura, el nuevo pensamiento clásicos de los dos amigos. Ejemplos que lo corroboran son: *Grenzen der Menschheit (Las fronteras de la humanidad), Das Ideal und das Leben (El ideal y la vida), Die Götter Griechenlands (Los dioses de Grecia), Das Lied von der Glocke (La campana)*. Las figuras y acontecimientos están subordinados a una idea fundamental y van dirigidos a una enseñanza moral.

Junto a las baladas, Schiller desarrolló durante los años de estancia en Weimar una copiosa obra dramática, vinculada a sus trabajos históricos. A diferencia de Goethe, éste no se ocupó directamente, en ninguno de sus dramas, de la revolución; sin embargo, en ellos pueden percibirse, de muy diversas maneras, reacciones a los acontecimientos de la época. El rasgo más llamativo en el dramaturgo Schiller fue el abandono del teatro burgués, con el que brillara en su juventud. Su opinión de que el escritor "debe retirarse del mundo real... y todas sus fuerzas de-

ben ir dirigidas a esta rígida separación" era incompatible con la forma y exigencias de la tragedia burguesa, que consistía en llevar al arte una situación real alemana y que calase en el público para conseguir transformarlo. Si con *Los bandidos* había conseguido en 1784 calar en la realidad alemana, con dramas posteriores a 1789 se refugia en la historia: la trilogía *Wallenstein* (1798/99) se desarrolla en el siglo XVII, *Maria Stuart* (1800) con tema de la historia inglesa en el XVI y *Juana de Orleans* (1801), personaje de la historia francesa en el siglo XV. Al mismo tiempo se distancia de la forma del drama burgués, fijada por Lessing en sus diferencias con la "tragédie classique" francesa, motivado por su deseo de llevar a cabo la "educación estética" mediante el empleo de una "forma artística *pura*". El resurgimiento de la forma de la tragedia cortesano-aristocrática, que con tanta vehemencia había combatido Lessing, es un hecho de importancia sociológica.



Friedrich Schiller. Retrato de 1793. Schiller dramaturgo (1759-1805)

Concepto de educación estética

La nueva incorporación de la tragedia clásica francesa en el drama de Schiller señala el comienzo de una fase restauradora en Alemania, en un tiempo en que en la vecina Francia se desencadenaba la revolución. El tono rebelde que presentaban los dramas juveniles de Schiller había desaparecido casi por completo. Si el Marqués de Posa reclamaba, en 1787 en el *Don Carlos,* libertad de pensamiento, la libertad de *Maria Stuart* de 1800, es sólo interior y sólo se da en la subjetividad de la heroína. La lucha entre las dos reinas, Isabel y María, se dirime a tal altura, que en las controversias morales y políticas no se percibe la menor alusión a las circunstancias de la realidad alemana. Las contradicciones y falta de claridad entre el contenido burgués y la forma aristocrática hacen que el drama pierda su repercusión histórica en el presente.

La concepción schilleriana de héroe lo demuestra: los protagonistas Wallenstein, María Estuardo o Juana de Orleans, supeditados a las normas de la tragedia clásica, aparecen como individuos "superburgueses" y "superhistóricos". La moral burguesa que representa María Estuardo frente a su contrincante la reina Isabel —por otro lado históricamente falsa— va desligada del contexto y función política y pierde la cualidad originaria antifeudal que encerraba la tragedia burguesa antes del 89. Una excepción la constituye *Wilhelm Tell* (1804) donde la lucha del pueblo suizo por la libertad a comienzos del siglo XIV es motivo central del drama. A pesar del distanciamiento histórico de los hechos, la referencia a la realidad alemana es evidente. Guillermo Tell se diferencia sustancialmente de otros dramas clásicos de Schiller. Mientras que en los anteriores trata el problema de la emancipación burguesa de forma solapada y artística, desde el punto de vista formal, *Wilhelm Tell* como la *Hermannsschlacht (La batalla de Hermann,* 1808) de Kleist son intentos dramático-populares del problema de la conciencia nacional y del dominio extran-



Campamento de Wallenstein, grabado de 1798

jero. La política restauradora de Francia desde 1799 y las guerras napoleónicas que amenazaban la integridad del Reich llevaron a primer plano la cuestión nacional. Así pues, a Schiller no era en primera línea el problema de la burguesía el que le interesaba, sino el problema nacional.

"Patria", una metáfora alemana

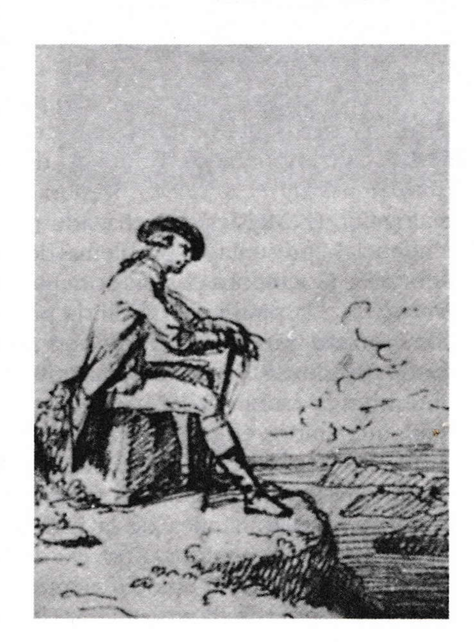
Las diferencias entre el pueblo y la nobleza quedan allanadas ante la llamada común "a la patria" y en la lucha contra el poder extranjero. Así vemos ora al anciano barón von Attinghaus del lado del pueblo, "a su sobrino Ulrich von Rudenz, de parte de Tell, el hombre del pueblo", en oposición al gobernador Geßler. A la muerte del tirano —Tell mata a Geßler— le falta propiamente el carácter revolucionario y es más bien una acción, basada en el consenso social, de resistencia nacional. En esta oposición, que Schiller presenta como ejemplo de la situación alemana de su tiempo, se pueden constatar elementos burgueses. Cuando los delegados de los tres cantones prestan el juramento: "Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern" ("Queremos ser un solo pueblo de hermanos"), con la palabra "hermanos" Schiller hace clara referencia a la lucha por la "fraternité" de la Revolución Francesa. *Guillermo Tell* es una de las piezas más representadas de Schiller y, según el contexto histórico, en la puesta en escena se cargará el acento más en lo social o en lo nacional. Una nueva versión irónica de la leyenda de Tell la recoge Max Frisch en su *W. Tell für die Schule* (G. *Tell para escolares,* 1971). En ella ridiculiza un tanto la interpretación de Schiller, al mismo tiempo que desmonta el mito nacionalista de la lucha suiza de liberación.

HACIA LA NOVELA DIDÁCTICA Y DE DESARROLLO

La rehabilitación de la novela como género literario es mérito de la Ilustración, pero fue precisamente durante el periodo artístico cuando la novela alcanzó rango literario universal, pudiendo equipararse al drama. El *Werther* (1774) de Goethe y *Agathon* (1766/67) de Wieland fueron los primeros intentos por dar forma épica a experiencias y vivencias del individuo burgués. No obstante, ambas novelas estaban aún distantes de las elevadas esperanzas que Blanckenburg había asignado a la novela burguesa en su *Theorie des Romans (Teoría de la novela,* 1774). *Werther* solamente ofrecía un retazo, sumamente subjetivo, de la sociedad. *Agathon* presentaba, en ropaje de antigüedad, un problema de identidad burguesa, pero más oculto y escondido que esclarecido.

¿Identidad burguesa?

También el *Ardinghello* (1787) de Heinse, al que Goethe, después de leerlo, lo "tiró a un lado lejos de sí" indignado y al que Schiller injustamente tachó de "caricatura sensual sin verdad ni dignidad estética", se desarrollaba en la Italia del XVI. Peldaños básicos hacia la novela didáctica y de desarrollo fueron algunas obras narrativas, continuadoras de la línea del *Werther,* tales como *Aus Eduard Allwills Papieren (De los papeles de E. A.,* 1775) y *Woldemar* (1779) de F. H. Jacobi, así como el *Anton Reiser* (1785-90) de Karl Philipp Moritz. En especial el *Anton Reiser,* como las obras de Jung Stilling *(Heinrich Jung Stillings Jugend [La juventud de H. J. S.,* 1777]) y la de Ulrich Bräker *Lebensgeschichte und natürliche Abentheuer des armen Mannes in Tockenburg (Historia de la vida y aventuras del pobre hombre de T.,* 1789), pertenecen a la novela autobiográfica que dio impulsos importantes al género narrativo. Lo mismo que *Wilhelm Meisters theatralische Sendung (La misión teatral de G. Meister)* de Goethe, el *Anton Reiser* es una novela teatral, en la que el teatro es un símbolo para la huida de un presente no asumido.



Goethe en su viaje a Italia

Con *Wilhelm Meisters Lehrjahre (Los años de aprendizaje de G. Meister,* 1794-1796), Goethe será el primero en ofrecer un cuadro representativo de la realidad alemana, al tematizar la experiencia de la época de la intelectualidad burguesa sin tapujos históricos. El *Guillermo Meister* es el primer logro modélico en este género de novela, la novela didáctica y de desarrollo, novela en la que "se nos describe —de forma consciente y significativa— el proceso interno y externo de un individuo, desde los comienzos de su vida hasta

la madurez de su personalidad, pudiendo seguir su desarrollo psicológico, su formación en las situaciones existentes y en su continuo bregar con las influencias del entorno, en un amplio marco cultural" (Wilpert). Llama la atención que el héroe en este tipo de novela sea siempre un hombre. Puede deberse a la circunstancia de que los autores eran hombres y habían experimentado y vivido, en el medio del nuevo género, los propios deseos y fantasías. Y razón fundamental es que la mujer, en el siglo XVIII, desempeñaba un papel secundario y era impensable como heroína en esta narrativa, limitándose a un papel de comparsa en la historia de la evolución del hombre. Y lo mismo que ocurriera con el *Fausto,* el *G. Meister* fue tema que absorbió a Goethe casi toda la vida. Después de fracasar en su intento de concluir *La misión teatral de G. Meister,* el llamado "Urmeister" o "M. originario", en el que estuvo trabajando desde 1777 a 1786, retomó nuevamente el tema diez años después, para poner el punto final en 1796. La novela consistente en un principio en seis tomos, se redujo a cuatro en *Los años de aprendizaje.* El teatro no sería ya el punto final de su formación, sino una etapa más. Un cuarto de siglo después vuelve Goethe a ocuparse del *Meister:* reelabora *Los años de aprendizaje* y escribe una segunda parte, *Wilhelm Meisters Wanderjahre (Los años de peregrinaje de G. M.,* 1821) donde nos presenta a Guillermo enrolado en una vida social y responsable. Guillermo, que había buscado en el "Urmeister" su realización como actor y en los *Años de aprendizaje* continúa sin perspectiva profesional y social satisfactoria, acaba en *Los años de peregrinaje* como médico, encontrando de este modo una actividad social provechosa y que al mismo tiempo colma sus ilusiones. Así pasa, según opinión acertada de Schiller sobre los *Años de aprendizaje,* "de un ideal vacío e impreciso a una determinada vida activa, sin sacrificar en ello la fuerza idealizadora".

El *G. Meister* sirvió de modelo para posteriores novelas del género y su repercusión se deja sentir hasta el siglo XX. Claras son las huellas de la novela de Goethe en sus contemporáneos. La novela de Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen (Las excursiones de F. S.,* 1798), siendo calificada por sus contemporáneos como "el malogrado G. Meister" y rechazado por Goethe, por su "futilidad interna y su falsa tendencia", presenta el problema de la individualidad burguesa en clara dependencia de Goethe. La pasión por el teatro en *Meister* será sustituida por el amor de *Sternbald* a la pintura; es decir, la problemática del artista vuelve al primer plano, como en un principio en la *Misión teatral.* La diferencia fundamental con la obra de Goethe consiste en el desplazamiento de la acción al siglo XV, por un lado, y por el otro en la renuncia del héroe a la incorporación en la vida burguesa. El viaje a Italia que ambos emprenden en busca de la propia identidad y para completar su carrera profesional, se convertirá en Tieck en una excursión romántica en lo incierto y misterioso. El carácter fragmentario de la novela y el final abierto aluden a la concepción romántica de la imposibilidad de saciar las ansias humanas en la vida burguesa. Por tanto, la novela de Goethe fue para los románticos un compromiso impugnable con una deficiente realidad. Para los románticos era inaceptable la abdicación de Guillermo a lo artístico y su inclinación por la actividad burguesa. Así pues, para Novalis, el *G. Meister* era "en el fondo un libro fatal y ridículo, falto de poesía en grado sumo, en lo concerniente al espíritu, por muy poética que sea la exposición".

Anti-Meister

Con una novela propia *Heinrich von Ofterdingen* (1802), obra inconclusa editada por Tieck, Novalis intenta —según confesión particular— "superar" a Goethe, "pero solamente como los antiguos debían ser superados en contenido, fuerza, variedad y profundidad, no como artista". En su "Anti-Meister", Novalis quería demostrar cómo un joven puede madurar y hacerse poeta: "El total debe ser una apoteosis de la poesía. Heinrich von Ofterdingen, en la primera parte, llega a hacerse poeta, y en la segunda se transfigura como tal". De esta segunda parte solamente escribió Novalis el comienzo; la novela no pasó de fragmentaria como el *Sternbald* de Tieck. *Heinrich von Ofterdingen* se distingue de *G. Meister* no sólo por la concentración en la problemática del artista y su alejamiento de la realidad alemana contemporánea —la novela se desarrolla lo mismo que el *Sternbald* de Tieck en el medievo— sino por la estructuración simbólica y artística de la acción que fascinó al lector de entonces. La "flor azul" es el símbolo de la verdadera y auténtica poesía, que es lo que persigue Heinrich. En el cuento que narra el poeta Klingsor se encierra la clave de la novela: solamente la poesía está en situación de redimir al mundo y a los hombres. En lugar del concepto clásico de la educación estética del individuo como premisa del cambio y transformación social, como recoge de manera artística modélica el *G. Meister*, los románticos utilizarán el concepto de salvación por la poesía.



Ludwig Tieck (1773-1853)

Otra respuesta romántica al *G. Meister* nos ofrece E. T. A. Hoffmann (1776-1822) en su novela *Kater Murr* (1820-22), la que, sin embargo, se diferencia notablemente de las primeras novelas románticas por sus rasgos satíricos y pesimistas.

Burgués y artista: ¿unos o contrarios?

La trabazón artística y burlesca de la historia del gato Murr con la biografía del maestro de capilla Kreisler encierra una doble crítica: la autobiografía del gato, arrogante y charlatán, es una parodia del proceso formativo-educativo del individuo, denunciado como burgués farisaico (Anti-Meister); en el carácter fragmentario de la biografía de Kreisler se puede ver el fracaso del artista romántico en la antinomia ideal-vida (Anti-Ofterdingen). El mundo del burgués y del artista son irreconciliables. La incorporación del artista a la vida burguesa es tan imposible como su redención por el arte. El burgués se asocia con la realidad y sobrevive como tal, mientras que el artista sucumbe ante las contradicciones experimentadas y será marginado.

El problema de identidad burguesa será también el tema de las novelas de Jean Paul y Hölderlin, quienes en su actividad literaria se movieron lejos de los círculos literarios, teórico y prácticos establecidos. A diferencia de los clásicos y los románticos, la búsqueda de identidad en las novelas de Jean Paul y Hölderlin sigue otros derroteros. El individuo en *Hesperus* (1795), *Titan* (1800-03) y *Flegeljahre (La edad del pavo,* 1804-05), novelas de Jean Paul, y en el *Hyperion* (1797-99) de Hölderlin, está más vinculado a las circunstancias socio-políticas de su tiempo, y la crisis de identidad es resultante de este anclaje: la individualidad burguesa desemboca en conflictos con la sociedad.

CONJUNCIÓN DE LO DRAMÁTICO Y LO ÉPICO EN LA NARRACIÓN BREVE

La novela como expresión máxima de la forma épica reclama mayor atención al lector y al autor; de ahí que Goethe se ocupase de su *G. Meister* casi cincuenta años hasta conseguir un trabajo sopesado, compuesto con celo y refinamiento artísticos. Pero muy pocos eran los autores que, por razones económicas, podían dedicar tanto esfuerzo creador a una sola obra. El cargo de consejero del Duque de Weimar se lo permitía, en gran parte. Mas otros autores tenían que depender y estar pendientes de la venta de sus libros, a diferencia de Goethe. Esto mismo es aplicable a los jacobinos, quienes por su convencimiento e ideas políticas pretendían llegar directamente al público con sus escritos literarios. Uno y otros tenían en la novela corta o relato breve la forma ideal, favorecida a finales del XVIII por las numerosas revistas, sus mejores agentes de publicación, aunque limitadas por el gran número de autores y la consiguiente competencia.

Las revistas, órgano editorial de la prosa breve

No obstante, el fenómeno y el problema son tan complejos que es muy difícil analizarlos con objetividad.

Como género independiente, la novela tiene ya sus orígenes en los comienzos del Renacimiento italiano, aunque el término se conociera en Alemania mucho después. Una diferenciación clara entre "Roman" (novela) y "Novelle" (novela corta) no aparece hasta finales del XVIII. Wieland define en 1772 la novela corta como "una forma de narración [...] que se diferencia de la novela larga por la simplicidad del plan y el pequeño volumen de la fábula, o que se comporta frente a la novela larga como el sainete frente a la gran comedia o a la tragedia."

La teoría y práctica de la novela breve no experimentan en la literatura alemana un desarrollo reseñable hasta el denominado Periodo Artístico y son consecuencia del nuevo rumbo que toma el mercado editorial, de la situación económica del autor y de la creciente demanda y marcados intereses del lectorado.

Teoría sobre la "Novelle"

Una contribución importante al desarrollo teórico de la "Novelle" fue el ensayo de Friedrich Schlegel *Nachricht von den poetischen Werken des Johann Boccaccio (Noticias sobre la obra poética de Boccaccio,* 1801). Schlegel intenta tender un puente entre el padre de la novela corta, Boccaccio, con su *Decamerone*

(1353), y la práctica novelística romántica. La novela corta era proclamada como la forma romántica por antonomasia que podía aglutinar en sí otras formas; ésta es "fragmento, estudio, esbozo en prosa, o todo ello junto". Decisivo es para Schlegel que la "Novelle sea nueva y sorprendente en cada punto de su esencia y su desarrollo" y sea compuesta con todo esmero. "Para poder escribir "Novellen" se requiere el arte de saber narrar bien". Ludwig Tieck, uno de los autores de relatos más productivos de la época, añade a la definición de Fr. Schlegel una nueva categoría más: la peripecia. Él exigía que cada novela corta contuviese una "peripecia especial y llamativa [...] que la distinguiese de los restantes géneros épicos"; un punto "en el que de modo inesperado se produjese un nuevo giro, adecuado al carácter y las circunstancias". Los románticos se excedieron en sus esfuerzos teóricos por legitimar "la esencia de la 'Novelle'". Sus postulados no deben ser, por tanto, interpretados como categorías normativas de validez universal.

La legitimación de la novela larga como género fue ya logro de la Ilustración, avalado por la praxis literaria; sin embargo, la novela corta como género independiente tuvo que esperar algún tiempo más. Los esfuerzos teóricos por configurar y oficializar esencia y concepto de "Novelle" a finales del siglo XVIII fueron todavía insuficientes, a pesar de las teorías de Schlegel y Tieck y de su parentesco con otros géneros, por ejemplo con el drama. Como forma artística épica con estructura dramática la "novela corta" se encuentra a caballo entre el drama "público" y la novela "privada". La intencionalidad diferente del dramaturgo y del novelista se corresponde con las diversas reacciones del público y del lector. En la "Novelle" se entremezclan ambas de manera ilustrativa: la "novela corta" como forma pseudodramática, leída o "experimentada" de forma individual, posibilita al lector la escenificación del acontecimiento narrado y supone una etapa importante en el camino de reprivatización de la lectura a finales del XVIII. Al mismo tiempo es una respuesta a la miserable situación en que se encontraba el teatro. Kleist, dramaturgo y novelista a la par —y que compagina de modo admirable la estrecha vinculación entre ambos géneros— no tuvo público como autor dramático. Solamente dos de los ocho dramas escritos fueron estrenados en vida del dramaturgo, mientras que pudo ver publicadas en revistas propias o en publicaciones independientes la mayor parte de sus relatos.

Junto con Kleist, E. T. A. Hoffmann y Eichendorff, pertenecen Tieck, Brentano, Fouqué y Hauff —con sus "novelas-cuentos"— a los autores más prolíficos de prosa breve. Tieck y Eichendorff rebasaron con su obra el Periodo Artístico. Tieck escribió alguna de sus más importantes novelas cortas de senectud *(Der junge Tischlermeister [El joven ebanista,* 1836] y *Des Lebens Überfluß [La abundancia de la vida,* 1839]), en la década de los 30. Precisamente en los relatos breves de ambos autores puede verse con toda claridad la importancia y el papel de la "Novelle" como forma social de entretenimiento, por la que continuaba habiendo interés más allá del Periodo Artístico o del Romanticismo. Así podemos constatar en el siglo XIX un fuerte crecimiento de la prosa breve. Su punto álgido lo conseguiría, posteriormente, en la época del Realismo, donde anotaremos el nombre de los grandes narradores como Keller, Storm, Stifter, Meyer, Raabe y Fontane.

El Romanticismo como forma de vida y literatura

El término "Romanticismo" es tan complejo y polivalente como el de "Clasicismo" e igual que éste puede utilizarse en sentido estricto y sentido lato. Como categoría de época se utiliza para establecer fronteras —como corriente estética oposicional que es— con la literatura "clásica" y "realista". Consustanciales al concepto podríamos señalar determinados componentes temáticos. Derivado de los términos "Roman" o "Romanze", el adjetivo "romántico" significaba en un principio "lo maravilloso, exótico, aventurero, sensorial, horrendo; el rechazo de la civilización moderna y la inclinación hacia la naturaleza interna y externa del hombre y hacia las formas sociales y tiempos pasados como la Edad Media". En un sentido más histórico, el Romanticismo representa una tendencia literaria que nace y se forma en el Periodo Artístico como corriente paralela o contracorriente al Clasicismo y al Jacobinismo.

A diferencia del Clasicismo, que tuvo en Weimar su único centro representativo, el Romanticismo fue desarrollándose en diversas ciudades: El *Círculo berlinés,* con Tieck como figura clave, era distinto del *Círculo de Jena* de los hermanos Schlegel, y a su vez ambos diferían del *Círculo de Heidelberg,* representado por Arnim y Brentano. Igualmente el *grupo de Dresde* y el de *Múnich* eran diferentes del de la "Escuela Suaba" (Die schwäbische Schule) con nombres importantes como el de Uhland, Schwab y Kerner, impulsados por el círculo de Heidelberg. El espectro del Romanticismo y el número de autores a él vinculados era muy superior al del Clasicismo de Weimar, resumido a los dos grandes nombres de Goethe y Schiller. Como vínculo común a los distintos grupos y a sus integrantes cabría destacar el convencimiento de que "únicamente a través de una renovación 'romántica' de las Letras y las Artes sería viable la superación de la crisis social, imperante desde la Revolución Francesa, y del género de vida individual" (Ribbat).

Renovación del arte y la literatura

El entusiasmo juvenil revolucionario de Tieck ("¡oh! si yo fuera francés, no estaría ahora sentado aquí, pues [...] Francia es mi único pensamiento, de día y de noche") fue muy pronto sustituido por la idea de que un cambio social únicamente sería factible a través de la "revolución" del pensamiento y de la pluma. A este respecto Novalis decía que que el mundo debía ser "romantizado" para poder devolver a la vida su sentido originario. En 1798 Friedrich Schlegel proclamaba su programa: "La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su misión no se limita a reunir de nuevo todos los géneros desgajados de la poesía y establecer contactos con la filosofía y la retórica. La poesía quiere y debe, además, ora mezclar ora refundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artística y poesía popular, debe también vivificar la poesía, poetizar y socializar la vida [...] Ella sola es infinita y ella es la única libre y tiene como ley suprema el que el arbitrio del poeta no sufra imposiciones de ninguna otra ley." Y si bien los distintos autores tenían diferentes concepciones del proceso de "romantización", podemos apreciar en ellos rasgos comunes en puntos fundamentales.

Entre sus miras principales figura la de una nueva mitología donde radica una divergencia importante entre los primeros románticos y los ilustrados con quienes están parcialmente vinculados.

Renovación de la mitología

Es precisamente el escepticismo frente al mito uno de los elementos básicos de la filosofía de la Ilustración. Los románticos tempranos procuraron una unión entre poesía y mitología: "Pues éste es el principio de toda poesía, acabar con el proceso y las leyes de la razón pensante arrojándonos en la bella confusión de la fantasía y en el caos originario de la naturaleza humana, para el que no encuentro símbolo más hermoso que el torbellino multicolor de los antiguos dioses", tales son las palabras de F. Schlegel en su *Gespräch über die Poesie (Diálogo sobre la poesía,* 1800). Schelling se ocupa también a fondo de las relaciones Literatura y Mitología en su *Philosophie der Kunst (Filosofía del arte,* 1802/03). Y F. Schlegel apunta en su tratado *Über Sprache und Weisheit der Inder (De la lengua y la sabiduría de los indios,* 1808) al rico tesoro de la mitología y literaturas del lejano este. Un rasgo común en los románticos de la primera ola en lo referente a su concepción de la literatura radica en su actitud eminentemente estética, etiquetada por F. Schlegel con el nuevo concepto de "romantische Ironie", con el que designaba una especie de reflexión y sensación que a su vez calificaba de "Agilität" (agilidad); es decir movilidad de la fantasía y la reflexión.

La ironía romántica

La ironía "surge de la unión del sentido artístico de la vida y del espíritu científico, de la conjunción de la total filosofía de la naturaleza y del arte. Contiene y motiva el sentimiento de la insoluble polémica de lo relativo y lo absoluto, de la imposibilidad y la necesidad de una participación completa". Ironía es un principio poético universal cuya definición ocupó permanentemente a Schlegel, sin haber podido dar con la aclaratoria definitiva. Las propias definiciones son testimonio de esa ironía romántica cimentada en la vaguedad: "La ironía es la forma de lo paradójico. Paradójico es todo aquello que, a la vez, es bueno y grande".

Lo inconsciente

Una tercera y decisiva peculiaridad común es el descubrimiento de lo inconsciente e irracional, tabúes en la anterior Ilustración. La Ilustración tenía como objetivo la consecución para el individuo burgués, y a través del medio de la literatura, de un modelo de subjetividad e identidad, determinado por los límites de la naturaleza interna y externa. Los románticos, sin embargo, acudieron a arcaicas estructuras potenciadoras y volitivas. Se apoyaron en experiencias como la locura, la enfermedad, el éxtasis, la sensibilidad y la ociosidad, proscritas todas ellas en la Ilustración. A pesar de ello no hemos de comprender el Romanticismo como oposición, sino como complemento de la Ilustración en cuya filosofía permanecían rincones oscuros. Por tanto sería falso considerar el Romanticismo como un movimiento irracional elitista y apartado de la realidad, aun cuando existan algunos de estos constituyentes. El Romanticismo es la respuesta histórica necesaria a la anquilosada Ilustración; y es a un tiempo su crítica, complemento y continuidad.

La canción popular, leyendas y cuentos

Los esfuerzos por recuperar el erario popular de la canción alemana (Arnim y Brentano) de las leyendas y cuentos nacionales (hermanos Grimm), su vinculación a las formas populares (Eichendorff) y el nacimiento de una literatura satírica (E. T. A. Hoffmann), encarnan la complejidad del movimiento literario romántico y ponen de relieve el mencionado entroncamiento con la Ilustración. Tal literatura, caracterizada por su polifacetismo, está, según subrayamos con anterioridad, vinculada a la realidad y es más asequible de lo que hacía esperar una teoría literaria tan pretenciosa y esotérica. Las razones justificatorias habría que buscarlas en la concepción romántica de la autonomía del arte, basada en la libertad poética. Mencionemos como ejemplo la forma abierta del "fragmento"[1] y el empleo libre, creativo y recreativo de las formas y géneros tradicionales y el experimento artístico de la propia ironía. La tónica de la literatura romántica consistió en el enriquecimiento de las formas de expresión, en la liberalización de la fantasía, sometida con anterioridad a la rigidez clásica e ilustrada. Lo más novedoso y revolucionario del Romanticismo consistió en dejar vía libre a la fantasía, en reclamar un espacio libre artístico para el lector y el autor, lo que necesariamente supondría un enfrentamiento con la situación histórica en torno al 1800 que entorpecía las libertades y posibilidades de felicidad del individuo por la opresión política y las crecientes trabas laborales y de producción. El recurso de la fantasía y de las fuerzas creadoras humanas bajo tales condiciones constituía doquier un obstáculo para la sociedad y moral burguesas, y así se perdió su función crítico-social en las esferas elitistas. Utopía e ilusión, crítica social y afirmación eran los polos entre los que se movía la literatura romántica.



Friedrich Schlegel (1772-1829)

Uno de los autores románticos más conocidos fue Friedrich Schlegel quien conjuntamente con su hermano August Wilhelm fue uno de los teóricos pioneros del naciente Romanticismo. La revista *Athenäum* (1798-1800), dirigida por ambos, tuvo para el movimiento romántico un valor programático similar al que tuvo *Las Horas* para el clasicismo de Weimar. Los dos hermanos ejercieron una riquísima labor y ofrecieron una abundante obra en el campo de la teoría e historia literarias. Las lecciones que A. W. Schlegel impartió en Berlín y Viena *Über schöne Literatur und Kunst (Sobre literatura y arte,* 1802-04) y *Über dramatische Kunst und Literatur (Sobre el arte dramático y literatura,* 1808) sirvieron de pauta y cima de la crítica literaria romántica, y el incio de la traducción de Shakespeare al alemán, continuada por Tieck, le granjeó fama en Eu-

[1] Traducimos literalmente el término alemán "Fragment", forma literaria de expresión utilizada por los románticos alemanes en la que predomina la tendencia filosófica, sentenciosa, ensayística, etc. *[N. del T.]*

ropa. La labor traductora Schlegel-Tieck supuso el final exitoso del movimiento shakespeareano llevado a cabo a todo lo largo del XVIII. Ya en 1741 había aparecido una traducción de *Julio César*, que tropezó con una viva protesta de Gottsched por "no haber tenido en consideración ni una sola regla teatral". El pasarse por alto la poética de Gottsched supuso una nueva visión de Shakespeare y su obra. A través de los adversarios de Gottsched, los suizos Bodmer y Breitinger, el joven Wieland conoció la obra teatral de Shakespeare *(Shakespeares theatralische Werke [Las obras teatrales de Shakespeare*, 1762-66]). El primer paso en este sentido fue el trabajo de J. E. Schlegel, tío de los hermanos románticos: *Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphius (Comparación de Sh. y A. Gryphius*, 1741) y la XVII carta literaria de Lessing (1759), con las que el nombre de Shakespeare adquirió una amplia publicidad y caló en la conciencia de los contemporáneos.

Así se explica que Shakespeare y su obra se convirtieran en el centro de los esfuerzos reformadores del "Sturm und Drang". Los ensayos de Goethe y Herder, *Zum Shakespeare-Tag* (1771) del primero y *Shakespeare* (1773) del segundo con las anotaciones de Lenz sobre el teatro *(Anmerkungen übers Theater*, 1774), constituyen el punto culminante del culto al dramaturgo inglés que discurría bajo el lema de imitación a la naturaleza y originalidad del genio. Esta tendencia sobrepasa la década del "Sturm und Drang" y se deja sentir en autores de inferior escala como Ulrich Bräker, quien también se deja seducir por el autor inglés. Así lo demuestra en su breve ensayo *Etwas über Shakespeares Schauspiele (Algo acerca de los dramas de Shakespeare*, 1780). En las dos célebres novelas de Karl Philipp Moritz y Goethe, los dos respectivos protagonistas que dan el nombre a las mismas, Anton Reiser y Wilhelm Meister, Shakespeare es siempre punto de referencia para el encuentro del héroe consigo mismo. Al igual que su héroe G. Meister, Goethe también estuvo toda la vida meditando sobre Shakespeare. En la retrospectiva *Shakespeare und kein Ende (Shakespeare infinitamente*, 1815) Goethe pone de relieve que hablar de Shakespeare es y será siempre "insuficiente", porque éste "era demasiado rico y poderoso": "Un autor productivo debería leer una obra suya sólo una vez al año para no desesperarse frente a él. Hice bien en quitármelo de encima con mi 'Götz' y mi 'Egmont' [...]. Shakespeare nos ofrece manzanas doradas en fuentes de plata. Al estudiar sus obras nos hacemos con la fuente de plata, pero para llenarla no tenemos más que patatas, ¡esto es lo malo!"



August Wilhelm Schlegel (1767-1845)

Tan importantes como los de August Wilhelm son los estudios teórico-críticos sobre literatura de Friedrich Schlegel. En sus *Fragmente* e *Ideen* formula éste de forma ingeniosa la filosofía y el arte románticos. Famosa fue, sin embargo, su novela fragmentaria *Lucinde* (1799), que fue tachada de obscena y desencadenó un escándalo literario en toda regla a pesar de la estéril defensa que hizo de ella Schleiermacher en sus *Vertraute Briefe über Lucinde (Cartas confidenciales sobre*

Lucinde, 1800). El escándalo repercutió en todo el movimiento romántico que fue puesto en entredicho. Y prueba de ello son las palabras de Schiller sobre *Lucinde,* quien la calificó de "moderna deformación e innatural". Schiller vio en la novela todas las tendencias contra las que se prevenían Goethe y él mismo. En realidad, *Lucinde* era un experimento de Schlegel de llevar a la práctica sus teorías estéticas. El proceso evolutivo del protagonista Julius constituye el núcleo de la novela. En cartas a la amada Lucinde y a su amigo Antonio a través de diálogos, consideraciones y reflexiones, Schlegel presenta los años de formación del hombre, "Lehrjahre der Männlichkeit", a través de las experiencias amorosas del héroe con diversas mujeres. Estructuralmente *Lucinde* está emparentada con el *Wilhelm Meister* de Goethe, a pesar de los vehementes ataques que Schlegel le dirige. Muy diferente es la postura de ambos frente al amor carnal. El autor de *Lucinde* rompe con los tabúes imperantes, lo que le hizo ganarse el sambenito de inmoral por parte de cierto sector de la crítica. Otros más liberales, sin embargo, vieron en la novela un manifiesto a favor del amor libre y de la vida sin prejuicios. Ahora bien, el postulado del amor libre, el intercambio de papeles y la androginidad no eran tan revolucionarios como sugerían Schlegel y sus seguidores, pues tales ideas y exigencias estaban vinculadas a la imagen actual de la mujer, muy diferente a la del ideal progresista que defendían. No se podía hablar de nuevas libertades sino de una mitologización de la mujer como en la literatura clásica. Schlegel critica la imagen disociada en los clásicos: su Lucinde es a la par "amante" y "compañera espiritual", es la suma de todas las virtudes femeninas que Julio ha ido conociendo en las mujeres que trató. Lucinde es "una e indivisible", pero al fin no es más que una forma de la proyección del hombre. Como esencia natural es perfecta como una planta y superior por su plenitud al hombre desgarrado y mediatizado. pero al mismo tiempo es un ente estático excluido de la progresión infinita. El crecimiento femenino y el desarrollo masculino constituyen la estructura polar de la novela que retoma, a otro nivel, la polarización clásica de los sexos, como es el caso de von Humboldt en su ensayo *Über männliche und weibliche Form (Sobre la forma del hombre y de la mujer).*

Más escandaloso que las escenas eróticas de la novela fue el hecho de que Schlegel y sus amigos pusieran en práctica el celebrado "amor libre" que presenta la obra.

Defensa del amor libre

Precisamente los primeros románticos y el círculo en torno a los hermanos Schlegel experimentaron con nuevas formas de convivencia y se sintieron desvinculados de los convencionalismos burgueses que Schiller atacaba en sus poemas *Männerwürde y Frauenwürde (La dignidad del hombre* y *La dignidad de la mujer).* También en el trato diario intentaron llevar una vida bohemia y antiburguesa. En los círculos y grupos de amigos llevaban una forma de relación social, siguiendo el ejemplo de los salones franceses, desconocida todavía en Alemania.

Una personalidad muy diferente al intelectual polifacético y sociable que encarnaban los hermanos Schlegel es la de Novalis, pseudónimo de Friedrich von Hardenberg. Es cierto que estrecha amistad con F. Schlegel y Tieck, sin embargo fue un solitario y "outsider". Fue el único de los prerrománticos que procedía de la nobleza, aunque ejerciera y se ganara la vida como un profesional corriente. Su obrita *Die Christenheit oder Europa (La cristiandad o Europa,* 1799, publicada en

1826), sus novelas inconclusas *Die Lehrlinge zu Sais (Los discípulos en Sais,* 1798/1800) y *Heinrich von Ofterdingen* (1802), y sus *Hymnen an die Nacht (Himnos a la noche,* 1800) marcan una notable diferencia con la obra de sus coetáneos románticos. El "oscuro" lenguaje de su prosa y de sus versos presenta una multiplicidad de imágenes míticas y místicas que impregnarán el romanticismo de las generaciones siguientes. En los *Himnos,* Novalis canta a la noche como misterio creador de la vida y la muerte, en ritmos libres, alternando prosa y verso. En ellos se anuncia la magia posterior de Schubert en sus *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften (Opiniones sobre la cara nocturna de las ciencias,* 1808) y de Klingemann en las *Nachtwachen des Bonaventura (Vigilias de Bonaventura,* 1804). Su temprana muerte, a los veintiocho años incumplidos, hizo que su nombre pasase muy pronto al terreno de lo legendario.



Novalis (1772-1801)

Uno de los autores más fructíferos del romanticismo alemán fue Ludwig Tieck (1773-185).

Los cuentos de Tieck

Continuó escribiendo hasta muy mediado el siglo XIX, convirtiéndose de este modo en el autor que probó, influyó y configuró las diversas épocas del romanticismo desde su nacimiento hasta el ocaso. Con sus novelas *Die Geschichte des Herrn William Lovell (La historia del señor W. L.,* 1795-96) y *Las peregrinaciones de Franz Sternbald* se incorpora a la polémica sobre el G. Meister, la que vuelve a retomar en 1836 con *El joven ebanista.* Al mismo tiempo era un apasionado del teatro de lo que tenemos buena muestra en *Der gestiefelte Kater (El gato con botas,* 1797), y probó con éxito la nueva moda del cuento artístico (Kunstmärchen). Precisamente en este terreno Tieck halló una nueva forma que se avenía plenamente con sus intereses por lo fantástico. En el *Blonder Eckbert (E. el rubio,* 1796) y *Der Runenberg (La montaña de las runas,* 1802) nos conduce al mundo imaginario del inconsciente y hace de los sentidos tema con ropaje oscuro de fábula. En *La montaña de las runas* el héroe, Christian, se debate entre el mundo de la montaña y el de la llanura, ambas como símbolo de la campiña en las que se desarrollan, en contradicción, el orden patriarcal burgués y la confusión arcaica. La socialización del héroe se opera entre ambos espacios simbólicos. A través del primer viaje a la montaña, Christian se convierte en adulto y se siente preparado para su posterior vida de casado en la llanura. Como es lógico no alcanzará la felicidad. Una fuerza misteriosa le impulsa hacia la montaña donde se pierde en el deseo de amores imaginarios y concluye perdiendo el juicio. Las metáforas en torno al culto a Venus aparecen también en otros cuentos de Tieck, por ejemplo en *Der getreue Eckart (E. el fiel)* y *Tannhäuser,* así como en el *Marmorbild (La estatua de mármol)* de

Eichendorff y *Die Bergwerke zu Falun (Las minas de Falun)* de E. T. A. Hoffmann. En todas ellas se presenta el antagonismo entre la Venus pagana-demoniaca y el Dios padre cristiano-espiritual, y la fuerza seductora, con frecuencia mortal, de lo femenino demoniaco en el héroe masculino.

Poco después de comienzos de siglo —transcurrido el 1800— los primeros círculos románticos fueron desintegrándose y el Romanticismo fue ampliándose tanto en el número de integrantes como en el de centros.

Círculo de Heidelberg

En Heidelberg fue formándose un nutrido grupo en torno a Clemens Brentano y Achim von Arnim quienes contactan con los primeros románticos de Jena, si bien en sus obras se nota la influencia de la nueva constelación histórica —el caos de las guerras napoleónicas y de los movimientos independentistas. Contra la amenaza externa —y la consiguiente secuela perniciosa interna—, la nueva generación romántica reacciona con una marcada tendencia religiosa. Con este nuevo rumbo desaparecen las tendencias restauradoras que en parte se habían ido imponiendo después de 1815. La búsqueda de un norte orientador en una época caótica y desgarrada lleva a un nuevo resurgir de leyendas y cuentos, basado en un cambiante concepto de la infancia.

Concepto romántico de infancia

Los primeros románticos rompieron con la heredada pedagogía, según refleja la literatura infantil y juvenil de la Ilustración. La infancia se convirtió en un valor *per se* y el niño fue considerado como un ser perfecto. Esta concepción de la niñez como un estadio de lo originario y natural y de la perfección es suplido con la alta estima de la poesía primitiva y de la admiración por el pasado —culto al medioevo— y ambas parten de la influencia de la filosofía de la historia herderiana. En especial para Schlegel y Novalis la infancia se convierte en tema central de reflexión moral y estética y en punto de relación para sus amplios conceptos de ocio y recreo. La inclinación de los románticos al cuento hay que enfocarlo desde esta óptica, aun cuando esta concepción idealizada de "la inocencia infantil" en la práctica fuera tan represiva como la idea ilustrada del "niño malo por naturaleza" y mejorable por educación.

Arnim y Brentano se dedicaron a coleccionar viejas canciones y poemas populares las que editaron bajo el título de *Des Knaben Wunderhorn (El cuerno maravilloso del zagal,* 1806-1818). Los hermanos Grimm, a su vez, publicaron también en 1812 sus *Kinder- und Hausmärchen (Cuentos para la infancia y el hogar)* y en 1816 *Deutsche Sagen (Leyendas alemanas).* Las tres colecciones son documentos patrióticos contra la dispersión nacional y la alienación, tanto interna como externa, provocada por la civilización moderna. Esta concepción de poesía popular borró las contradicciones sociales respecto a una supuesta naturaleza original del hombre. En los cuentos y leyendas encontraron —siguiendo los esfuerzos de Herder en las *Volkslieder* (1778-79)— una natural ingenuidad que fue utilizada contra la moderna sociedad de clases. Intereses por el cuento ya se perciben en la Ilustración. Wieland había justificado como categoría estética a lo maravilloso, siguiendo modelos franceses en sus cuentos de hadas *Dschinnistan*

(1786/89), y Musäus había editado en 1787 una colección de cuentos populares, *Volksmärchen der Deutschen*. Pero ninguno de los dos vio en el cuento el carácter de protopoesía (Urpoesie), según el concepto romántico.

¿Protopoesía alemana?

El carácter de género literario lo adquirió el cuento en la Ilustración y continuó manteniéndolo en el Clasicismo e inicios del Romanticismo. Famoso fue el cuento de Goethe *Märchen* de 1795 en el que desarrolla la utopía de un estado social armónico contra la revolución francesa. Y gran fama han logrado también los cuentos de Novalis y Tieck. Con Novalis, en especial, se convirtió el cuento en la forma romántica por antonomasia. Éstas son sus palabras testimoniales: "El cuento es el canon de la poesía. Todo lo poético debe tener la esencia del cuento".

Brentano y Arnim se adhieren al programa novalisino al intentar en sus narraciones deslindar "Volksmärchen" (cuento popular) de "Kunstmärchen" (cuento artístico), al dar sentido romántico a los cuentos populares y el tono popular a los suyos propios.



Portada de la colección de antiguas canciones alemanas de Arnim y Brentano, 1806

MUJERES ESCRITORAS DEL ROMANTICISMO

Si bien el Romanticismo —a pesar del carácter propio de algunos de los protagonistas y del papel acrítico de sus admiradoras— no fue el movimiento literario capaz de liberar al individuo de los condicionamientos sociales, sin embargo creó un espacio libre que permitía a la mujer participar en la vida literaria. Es cierto que ya hubo algunas mujeres escritoras en la Ilustración, como fue el caso de Luise Adelgunde Victorie Kulmus, mujer de Gottsched, y Anna Louise Karsch, quienes alcanzaron, con su obra, reconocimiento general; pero no pasaron de ser una excepción. Precisamente con el Emocionalismo (Empfindsamkeit) y la moda de la novela epistolar, la mujer gana protagonismo en la vida literaria. Sophie von La Roche con su novela *Die Geschichte des Fräulein von Sternheim (La historia de la señorita von St.)*, editada por Wieland en 1771, desencadenó un torrente de "novelas de mujeres", cuyas autoras (Benedikte Naubert, Elisa von der Recke, Frederike Helene Unger, Karoline Wobeser, Karoline von Wolzogen, etc.) tuvieron que sacrificar las propias exigencias estéticas y emancipatorias y escribir según la demanda del mercado. A menudo reproducían estas autoras en sus novelas la imagen femenina reaccionaria del hombre escritor. Tenían que soportar ingentes dificultades para, como autoras, liberarse del cliché que los hombres les habían forjado, según el cual la dignidad de la mujer consistía fundamentalmente en "no ser conocidas",

y su única felicidad en "cuidar de su marido" y en "la dicha del hogar", según Rousseau. "La pluma en la mano y la daga en el puño" fue el sueño de una discípula de Gottsched, Sidonie Hedwig Zäunemann, sueño que a finales de siglo quedó reducido a una tímida idea. Herder, admonitorio, cita a su prometida Caroline Flachsland el siguiente proverbio árabe: Una clueca que cacarea y una mujer leída son síntomas malos: a ambas se les debe cortar el cuello", y así le aconseja que se limite como musa al "refinamiento", a la "animación" y "estímulo" del hombre.

Cultura de salón

Las mujeres eran el alma de los círculos románticos: con su inteligencia y su formación, con el arte de sus conversaciones y sus cartas, y también por sus atractivos eróticos, configuraban la vida social de su época. Una de las más conocidas de estas mujeres fue Caroline Böhmer, casada primeramente con A. W. Schlegel y después con el filósofo Schelling; Dorothea Veit, la que después de divorciada se convertiría en la esposa de F. Schlegel, al que serviría de modelo para su Lucinde; Sophie Mereau, quien también después del divorcio se casaría con Clemens Brentano; Karoline von Günderode, quien puso fin a su vida suicidándose; Bettina Brentano, hermana de Clemens Brentano y posterior mujer de Arnim, y finalmente Sophie Tieck, poetisa de talla, Henriette Herz y Rachel Levin, famosa por sus salones berlineses. Todas estas mujeres intentaron saltar las estrechas fronteras de su sexo. Sin embargo, en su totalidad fueron víctimas de los poderes imperantes: Caroline Schlegel-Schelling y Dorothea Veit-Schlegel tuvieron que sacrificarse ante la amplia erudición de sus maridos e incluso posibilitaron su obra con resignada colaboración. Caroline trabajó con su marido en la traducción del teatro de Shakespeare y ella misma escribió críticas y recensiones que solía publicar bajo pseudónimo. Dorothea tradujo al alemán, para su esposo, a Mme. de Staël y realizó la labor editora de los numerosos volúmenes que A. W. Schlegel publicaba con su



Caroline Schlegel (1763-1809)



Dorothea Veit (1763-1839)

nombre. También publicó poemas anónimos y la novela *Florentin* (1801), editada por su marido. Sophie Mereau asimismo comenzó publicando versos anónimos, como *Das Blüthenalter der Empfindung (La primavera del sentimiento)*, para posteriormente escribir con su propio nombre *Amanda und Eduard* (1803). Incluso llegó a dirigir una revista para mujeres *(Kalathiskos)*. Brentano, su marido, rechazó sin embargo su colaboración literaria y le obligó a renunciar a la autonomía por la que había luchado después de divorciarse de su primer marido. Murió después de dar a luz a su quinto hijo, apenas cumplidos los treinta y seis años.

Karoline Günderode no sucumbió víctima del matrimonio, "el yunque burgués" como solía denominarlo Rahel Levin, sino a causa de sus contradictorios deseos, en los que, sin embargo, sólo se reflejaba la ambivalencia a la que estaba sometida como mujer. En cartas a su amiga Gunda Brentano se queja la Günderode de su destino: "A veces me venía el deseo, tan poco femenino, de arrojarme al fragor de una batalla para morir. ¿Por qué no habría nacido hombre? Me falta el sentido para las virtudes femeninas, para la felicidad femenina. Solamente me agrada lo salvaje, lo sublime, lo fulgurante. Un desalmado e incorregible equívoco se apodera de mi ser. Y así será y tendrá que seguir siéndolo, pues soy mujer con ambiciones de hombre, pero sin fuerza masculina, por eso soy tan voluble y tan disconforme conmigo misma". La obra que nos legó la Günderode es muy reducida. Su producción lírica *Gedichte und Phantasien (Poemas y fantasías,* 1804) y sus *Poetische Fragmente (Aforismos poéticos,* 1805) aparecieron bajo el pseudónimo de Tian. En 1906 se descubrió entre la obra póstuma su libro *Melete*. Sus dramas continúan sin encontrar público. Bettina Brentano le rindió homenaje en su libro de recuerdos *Die Günderode* (1840), auténtico monumento a la amistad a pesar de la estilización.

Entre las mujeres que fueron incomprendidas y malinterpretadas figura Rahel Levin-Varnhagen. La experiencia de ser "sólo una mujer" se unía al sentimiento descorazonador de considerarse paria. Lo mismo que Dorothea Veit-Schlegel, la hija de Moses Mendelssohn y Henriette Herz tenía ascendencia judía y, a pesar de la emancipación oficial de los judíos, tuvo que soportar durante toda su vida la doble mácula de ser mujer y judía. Su obra queda reducida únicamente a sus cartas. Lo mismo que le ocurrió a otras mujeres románticas, la correspondencia fue para Rahel la única forma literaria de expresión que le fue permitida por los convencionalismos de la época.

La República de Maguncia y la praxis literaria de los jacobinos alemanes

Un modelo contrario al de la literatura clásica y romántica —si bien no pasó de sus comienzos— lo encontramos en un grupo de escritores, difamados por la reacción y tachados de jacobinos, encarnación del tipo de escritor político, propiamente nunca reconocido en Alemania y casi siempre desacreditado.

Afirmación de la Revolución Francesa

Sin embargo, su ideario político no fue en modo alguno uniforme, dándose en ellos desde el reformismo moderado hasta el más revolucionario radicalismo, dependiendo en gran escala del lugar de procedencia y de las circunstancias sociopolíticas que les tocó vivir. Así, pues, su actividad fue diferente si vivían en Maguncia o en el sur de Alemania o en la margen izquierda del Rhin, o en el norte de Ale-

mania o Prusia donde las brisas ilustradas soplaron con mayor intensidad. Pero donde mayor concordancia existió, más que en su concepción política, fue en el papel que atribuyeron a la literatura en el proceso de desarrollo social. En contraposición al programa estético de Schiller, los autores jacobinos presentaron el modelo de la literatura intervencionista. De este modo critica Laukhard la presentación de Schiller a *Las Horas* cuando escribe: "el estómago hambriento [...] no tiene ni oídos ni ojos para el arte idealista".

Los jacobinos fueron más bien escépticos a la hora de creer en la eficacia de la literatura y por eso prefirieron la acción política: "Hacer poemas, no poesía" (Rebmann).

Literatura intervencionista

Su concepción de la literatura influirá positivamente en "Los jóvenes Alemanes" y será reflejo de la renuncia, impuesta por las circunstancias, a la praxis revolucionaria, e incluso a la propia creación literaria.

Sin embargo esta valoración jacobina de la literatura no significa contradicción manifiesta frente a la "educación estética" proclamada por los clásicos.

Palabra y obra

La contraposición palabra-obra, literatura-praxis, no hay que interpretarla como antinomia sino como posición histórico-dialéctica. Y como resultado de la situación social en la Alemania de finales del XVIII, superable mediante una literatura al servicio de la Ilustración y las clases menos privilegiadas. No se trata, por tanto, de una "educación estética" en sentido clásico, sino educación política para la consecución de los objetivos ilustrados. Tal educación pretendía —a diferencia de la de los clásicos que buscaban evitar por todos los medios la revolución— inculcar en el pueblo la necesidad de la misma. Por consiguiente la literatura se convertirá en un elemento de la práxis revolucionaria y perderá carácter e importancia en cuanto cambien las circunstancias políticas y se imponga definitivamente la República burguesa.

La ruptura con la concepción clásico-romántica de la literatura se llevará a cabo en una triple dirección: en la propia valoración del autor, en la nueva idea de la problemática forma-contenido y finalmente en la postura del escritor ante el proceso social. Partiendo de la concepción de literatura para los ilustrados y los "Stürmer und Dränger", los jacobinos asignaron a la literatura la siguiente función: la literatura debe servir de crítica a las circunstancias existentes y de desenmascaramiento de la ideología dominante. Al mismo tiempo debe servir de guía para conocer y comprender la variabilidad de las circunstancias sociales, y para salvar el abismo existente entre el pequeño colectivo jacobino de intelectuales, la vanguardia revolucionaria y la masa popular, verdadera portadora de la revolución. La literatura tenía que llegar al espíritu del lector corriente, no sólo al del intelectual.



El árbol de la libertad, acuarela de Goethe de 1792

La República de Maguncia

Un papel importante desempeñó en esta línea la República de Maguncia, fundada en 1792-93, a raíz de la guerra de coalición, y que encontró eco hasta en los escritos de Goethe, desencadenando una amplia propaganda contrarrevolucionaria. La República de Maguncia, la primera en suelo alemán, tuvo escasa duración y su repercusión político-cultural no puede equipararse al Weimar de Goethe-Schiller. En Maguncia nace una prensa ciertamente revolucionaria —*Der Bürgerfreund (El amigo del ciudadano), Der fränkische Republikaner (El republicano francón), Der Kosmopolitische Beobachter (El observador cosmopolita), Der Volksfreund (El amigo del pueblo),* etc.— diametralmente opuesta a las revistas de los clásicos y los románticos, en estructura y contenido preludio de la revolución del 48. De resaltar es, en este movimiento renano, la creación del teatro nacional-burgués, donde podía verse realizada la idea ilustrada de teatro nacional. Este teatro dirigido por un colectivo era auténtico teatro de aficionados, y más que su organización hay que destacar la novedad de su programa, en el que figuraban especialmente obras del "Sturm und Drang" con marcado carácter social. También podemos ver alguna pieza de rabiosa actualidad, relacionada con los acontecimientos

de Maguncia, como por ejemplo, *Der Freiheitsbaum (El árbol de la libertad,* 1796).

Entre los líderes de la República de Maguncia destaca la figura de Georg Forster, contra el que iban dirigidos los dardos enconados de los reaccionarios de su tiempo. También Goethe y Schiller le atacaron agriamente en sus *Xenias*. Solamente Schlegel le defendió en 1797; ello, sin embargo, no fue óbice para que Forster fuese calificado por su generación, e incluso por las venideras, de "toter Hund" ("perro muerto") (Engels). La labor literaria de Forster abarca varias facetas: libros de viajes, tratados y discursos políticos y colaboraciones de prensa. De mencionar son en el primer aspecto: *Ansichten vom Niederrhein (Puntos de vista sobre el Bajo Rhin,* 1791/92) y *Parisische Umrisse (Bocetos parisinos,* 1793), y *Über die Beziehungen der Staatskunst auf das Glück der Menschheit (Sobre las relaciones del arte del estado con la felicidad de la humanidad)* en el segundo. En todos ellos Forster defiende un ideal de humanidad frente a la contrarrevolución en el propio país y en la Francia posterior a 1793. Tras el fracaso de la República de Maguncia, Forster huye a Francia, teniendo que vivir, inquebrantable pero desilusionado, en el exilio hasta su muerte en 1794.

Georg Forster (1754-1794)

La línea de Forster, y el espíritu del escritor político, es seguida por Rebmann y Knigge, caracterizándose el primero como periodista y autor de libros de viaje y el segundo por su tendencia satírica. La novela de viajes y la satírica fueron géneros predilectos de los jacobinos por aproximarse una y otra —mediante experiencias personales y reales— más a la autenticidad social que la novela didáctica o de desarrollo (Bildungs- und Entwicklungsroman), en la que por su excesivo peso literario el autor no llegaba a amplios círculos de lectores.

Novela de viajes

Sin embargo, la narrativa jacobina, al tener como escenario países, instituciones, cultura y literaturas extranjeras, rompía con la estrechez de miras provinciana del lector, poniéndolo en contacto con otras ideas y experiencias.

Experiencias en el extranjero

Esta literatura de viajes ofrecía una rica variedad: junto a la auténtica novela-ficción aparecen descripciones de viajes de carácter reportaje, teniendo como función primordial el informar al público de los acontecimientos políticos más importantes en el extranjero, siguiendo por tanto la línea cultural-literaria iniciada por la Ilustración. Es por tanto evidente que los sucesos revolucionarios de la vecina

Francia estuviesen en primer plano, como testimonian los siguientes ejemplos: Campe: *Briefe aus Paris (Cartas parisinas,* 1790); Halem: *Blicke auf einen Teil Deutschlands, der Schweiz und Frankreich (Impresiones sobre una parte de Alemania, Suiza y Francia,* 1791); Reichardt: *Vertraute Briefe über Frankreich (Cartas confidenciales sobre Francia,* 1797), etc. Como puede fácilmente colegirse de lo antedicho, Forster, Rebmann y Knigge tenían como objetivo informar a la publicidad sobre el desarrollo político en la vecina Francia, proponiéndolo como modelo para el cambio en la propia Alemania.

La novela satírica

También la novela satírica, como continuación de la ilustrada, pretendía objetivos similares: conseguir un mayor acercamiento del autor al público y facilitar su proceso formativo. Un buen ejemplo son las novelas de Knigge: *Joseph von Wurmbrand* (1792) y *Des seligen Herrn Etatsraths Samuel Conrad von Schaafskopf hinterlassene Papiere (Los papeles póstumos del bienaventurado consejero S.C. Cabeza de Oveja,* 1792) y la de Rebmann: *Hans Kiekindiewelts Reisen in alle vier Erdteile (Viajes de Juan Trotamundos por los cuatro continentes,* 1795). Aunque muy de pasada, debemos de hacer mención de la lírica jacobina, muy radicalizada y de carácter político, integrada principalmente por libelos y poemas políticos como *Freiheitslieder (Canciones a la libertad)* y *Antología para republicanos.* En estos versos pueden percibirse las primeras brisas de los "Jóvenes Alemanes". Emparentada políticamente con la lírica jacobina, pero muy distinta de ella en lo formal, es la obra lírica de Klopstock posterior a 1789. Como autor de la monumental epopeya religiosa *El Mesías* (1748-73) y las de *Odas,* Klopstock, muy ensalzado pero poco leído, quien en un principio acogió jubiloso la revolución francesa, concluye con importantes versos críticos de gran actualidad. Sirvan de muestra sus poemas *Die États Généraux (Los estados generales), Kennet euch selbst (Conócete a ti mismo), Sie und nicht wir (Ellos y no nosotros), Der Freiheitskrieg (La guerra de la libertad)* y *Der Eroberungskrieg (La conquista).* Todas estas composiciones pueden servir de ejemplo de lírica política, tan escasa en Alemania, y en la que muy hábilmente se unen encanto estético y compromiso crítico con la época.

EN LA ÓRBITA DEL CLASICISMO, DEL ROMANTICISMO Y DEL JACOBINISMO: JEAN PAUL - KLEIST - HÖLDERLIN

Al margen de los tres grandes movimientos literarios que figuran en el enunciado de este capítulo encontramos algunos autores que conscientemente se mantienen alejados de ellos, siguiendo un rumbo propio e inconfundible. Cada uno de ellos, dada su individual postura frente a la vida, siguió una trayectoria particular e independiente, lo que dificulta a la investigación su encuadramiento y el estudio de su papel en la literatura del periodo artístico.

Johann Paul Friedrich Richter, el verdadero nombre de Jean Paul, consiguió, en vida, asegurarse un puesto, y el consiguiente reconocimiento, entre los clásicos y los románticos, convirtiéndose en autoridad y celebridad literaria de la época. Tuvo, sin embargo, que superar primero ingentes obstáculos, entre otros: la pobreza familiar, su padre era un humilde maestro de escuela y organista, y la rígida educación paterna. Ambos condicionantes, parangonables a los de K.Ph. Moritz

(Anton Reiser), fueron configurando su "carácter patológico" y su "narcisismo" (R. Minder), de los que Jean Paul no podría liberarse a lo largo de su vida, convirtiéndose en un personaje solitario y extraño. Como tantos autores alemanes de ascendencia humilde tuvo que estudiar teología y ganarse la vida como preceptor y maestro particular hasta alcanzar cierta estabilidad e independencia económica como escritor "libre". Siguiendo la tradición ilustrada, debutó en el campo literario con una serie de sátiras que no hallaron la resonancia deseada, debido a su amarga y mordaz ironía. Citemos como ejemplo dos de ellas: *Grönländische Prozesse (Procesos en Groenlandia,* 1783) y *Auswahl aus des Teufels Papieren (Papeles selectos del diablo,* 1789). Algunos años después, en la década de los 90, Jean Paul amplía y desarrolla su estilo satírico y emocionalista con elementos humoristas, logrando el personal estilo que lo condujo a la fama. Su novela *Hesperus* (1795) se convirtió en un éxito general y levantó una polvareda similar a la del *Werther.* Goethe y Schiller, informados sobre el nuevo autor, lo invitaron a Weimar, pero no consiguieron ganarlo para su causa. Jean Paul rechazó colaborar en *Las Horas,* a pesar de la invitación de Schiller, uniéndose, sin embargo, a Herder quien en 1796 había roto definitivamente con Goethe. Jean Paul se sentía especialmente molesto con Goethe a quien tachaba de "egoísta genial". "El carácter de Goethe es horrible: el genio sin la virtud es perecedero", solía decir. Este rechazo tenía además motivaciones políticas. Jean Paul era un ferviente republicano, y de los weimarianos únicamente estimaba a Herder, a Wieland y a Reichardt, porque según él eran "entusiastas republicanos".



Jean Paul (1763-1825)

En su novela *Titan* (1800-03) se ocupó Jean Paul directamente del clasicismo de Weimar, que rechaza como dirección estética. Las dos figuras negativas de la narración, Roquairol, el "pseudogenio", y Gaspard dejan entrever los rasgos característicos de Goethe y Schiller, e incluso en el contenido encontramos numerosos pasajes alusivos a sus vivencias en Weimar.

El *Titán* es una novela de formación o aprendizaje, contrarréplica del *Guillermo Meister.* El autor critica el ideal clásico de formación, abogando por unas premisas sociales e ideológicas. El *Titán* es en realidad un "Antititán" dirigido, según observación del propio Jean Paul, "contra la indisciplina general del siglo". Asimismo pertenece, con *Hesperus* y la *Unsichtbare Loge (La logia invisible,* 1793), a las obras en las que Jean Paul presenta figuras ideales de revolucionarios alemanes y ofrece un atrevido programa de cambio político para su país. Sin embargo, se atiene al ideal de la formación armónica y universal, con lo cual se aproxima a las posiciones del vapuleado Goethe. También son numerosos los puntos de contacto con los románticos y los jacobinos. Como éstos últimos, se muestra escéptico ante la posible repercusión de la literatura, anteponiendo también la acción a la palabra: "¡Actúa! ¡las obras encierran más verdad que las palabras!". Después de 1800 se traslada a Berlín donde toma contacto con los románticos de la corte, coincidiendo con ellos en la valoración e importancia de lo fantástico en la obra de arte. Frecuenta los salones de Rahel Varnhagen y Henriette Herz, pero sin sentirse

vinculado al círculo romántico. El mayor acercamiento a la "escuela romántica" (Heine) se manifiesta en su *Vorschule der Ästhetik (Preestadio de la estética,* 1804), si bien no puede ser justamente valorado por los románticos, calificándolo Tieck, por ejemplo, de "rendimiento de cuentas de un artesano por su trabajo". En realidad esta especie de preceptiva es una composición de los principios y procedimientos estéticos utilizados por Jean Paul en su creación literaria.

Crítica social a la Restauración

La contradicción entre poesía y realidad sería constante temática de sus novelas. En *Flegeljahre (La edad del pavo* [N. del T. Es el título de la versión española, aparecida hace solamente unos años. Jean Paul es uno de los autores alemanes más desconocidos en España, por falta de traducciones], 1804), los dos hermanos gemelos, aunque diferentes, Walt y Fult, encarnan, además de las tendencias históricas contrarias de la época, las dos caras divergentes de sus experiencias. En 1804 fijará su residencia en Bayreuth, donde vivirá hasta el final de su vida en 1825 y donde llevará una vida retirada, casi monacal, en consonancia con la de algunos de los extraños personajes de su obra. Una explicación de tal conducta podría ser la desilusión por el fracaso de sus ideales políticos y su pasividad ante los acontecimientos de la Restauración. En su última obra *Komet* (1820-22) retorna al estilo satírico de su juventud, y en "un retablo crítico-social de la Restauración" (Harich) expresa su escepticismo por la literatura. No pasó de fragmento y fue una "ruina desde su nacimiento" como *La logia invisible* y *La edad del pavo.*

Un marginado más: Heinrich von Kleist (1777-1811)

Un marginado en la vida literaria de su tiempo fue también Heinrich von Kleist: predestinado por la familia a la carrera militar, el joven von Kleist, dotado de gran sensibilidad y de excelentes facultades literario-musicales, renuncia muy pronto a la vida militar. Amparado por su hermana Ulrike, llevó una vida errante, atormentado por la duda y la desesperanza que le conducirían al suicidio en 1811, motivado según carta de despedida a su hermana porque "en la tierra no podía hallar ayuda". Consigo se llevó a la tumba a su amiga Henriette Vogel, desahuciada por los médicos. La muerte de ambos causó una gran sensación y arrojó nueva luz sobre las duras circunstancias existenciales del poeta.

El principal valor de Kleist radica en su obra dramática, aunque sus narraciones o relatos son obras maestras emparentadas con el drama. Su primera pieza teatral, *Die Familie Schroffenstein (La familia Schroffenstein,* 1803), discurre en la tradición dramática del "Sturm und Drang", si bien en las siguientes iniciará una nueva e inconfundible ruta. Sin embargo, no encontraron reconocimiento alguno entre sus contemporáneos. De los ocho dramas escritos, sólo dos fueron representados en vida del escritor. El estreno de la comedia *Der zerbrochene Krug (El cántaro roto,* 1805-06) fue llevado a la escena por Goethe en 1808, en el teatro de la corte de Weimar y constituyó un fracaso rotundo, con el consiguiente disgusto para Kleist. Las razones de la negativa acogida fueron, además de la situación penosa en la que se encontraba el teatro alemán, lo inusitado del tema y la excéntrica realización.

El drama anticlásico de Kleist

En *Penthesilea* (1807), estrenado en 1876, Kleist retoma el mito clásico de las relaciones entre la amazona Pentesilea y el rey helénico Aquiles, para ofrecernos con gran destreza un cuadro psicológico de las estructuras psicopáticas de tal relación. Dando rienda suelta a su fantasía —tanto en la acción como en la realización— va más allá de las posibilidades teatrales y receptivas del público de su tiempo.

El contrapunto a *Pentesilea* es *Käthchen von Heilbronn* (1807). El mismo dramaturgo lo calificó de "reverso de la reina de las amazonas; el polo opuesto; una persona tan poderosa por su entrega, como Pentesilea por sus acciones". Al contrario que en *Pentesilea,* la imagen femenina de Käthchen encajaba mejor con la mentalidad de la época, y el romántico discurrir de la acción con la benevolente aquiescencia del público. No es por tanto casual el que *Käthchen* fuese, con *El cántaro roto,* la única obra dramática que se representó en vida del autor. Sin embargo su obra más atractiva, con gran repercusión hasta nuestro siglo y muy estimada por actores y directores de cine y teatro, es *Der Prinz von Homburg (El príncipe de Homburg,* 1809-11). La razón principal de su éxito radica no sólo en el contenido político de la obra sino en la fuerza determinante del inconsciente, del sentimiento, del sueño y de la fantasía.

Reflejo de las guerras de independencia

Un drama de marcado signo político nos legó Kleist en su *Hermannsschlacht (La batalla de Germán,* 1808), en la que, poniendo como ejemplo la rebelión de los germanos contra los romanos, incita a sus contemporáneos a la sublevación contra Napoleón. Este drama, junto con *El catecismo para los alemanes* (1809), debe ser incluido en el contexto de la literatura de las luchas independentistas contra Napoleón. *La batalla de Germán* y el *Catecismo para los alemanes* pertenecen a una serie de textos más o menos problemáticos en los que se invita a la lucha contra Napoleón, anteponiendo la defensa del nacional-liberalismo a las cuestiones sociales. Unicamente autores aislados como J.G. Seume *(Mein Sommer [Mi verano,* 1805-06] y *Apokryphen* [1807-08]) intentan compaginar ambas tendencias. Otros nombres importantes como Fichte, en sus *Reden an die deutsche Nation (Discursos al pueblo alemán,* 1807-08) o posteriormente E.M. Arndt en *Katechismus für deutsche Soldaten,* Rückert en *Katechismus für den deutschen Kriegs- und Wehrmann* y Th. Körner en *Leyer und Schwert (Lira y espada)* predican el odio contra los franceses, contribuyendo así al nacimiento de la posterior "eterna rivalidad" franco-alemana. En los escritos programáticos de E.M. Arndt *Der Rhein, Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze (El Rhin, río alemán pero no frontera de Alemania,* 1813) hallamos recogidos los elementos expansionistas que posteriormente serán los desencadenantes de los conflictos con Francia.

Kleist, al fracasar como dramaturgo, intenta ganarse el sustento como fundador y director de revistas. El éxito no le acompañó en dos de ellas: *Phöbus* (1807-08) y *Berliner Abendblätter* (1810-11), y la tercera, *Germania,* no pudo ver la luz debido a las circunstancias políticas. Aun cuando las revistas no le aportaron beneficios económicos, le facilitaron, al menos, el realizar otras publicaciones. En sus



Portada de la revista *Phöbus* de H.v.Kleist, Nº 1, enero de 1808

Erzählungen (Narraciones, 1810-11), publicadas parcialmente en sus propias revistas, retoma la controvertida dicotomía realidad psíquica y social en que se movían sus dramas, también expuesta en su teoría sobre el teatro y recogida en el ensayo *Über das Marionettentheater (Sobre el teatro de marionetas,* 1810). La prosa de Kleist, de sello personalísimo, se caracteriza por un estilo parco, dramático, de una objetividad narrativa que nos hace ya pensar en Kafka.

Violencia y contraviolencia

Una de sus narraciones más conocidas y más populares es *Michael Kohlhaas* (1808), en la que Kleist aborda el tema de la violencia entre individuo y sociedad. Por razones arbitrarias, Michael Kohlhaas —"uno de los hombres más cabales y al mismo tiempo más temibles", según reza el comienzo del texto— ve lesionados sus sentimientos de justicia, perjudicados sus derechos de propiedad y provocado hasta tal grado que se ve forzado a utilizar la fuerza y tener conflictos con la fuerza pública. La novela concluye con la ejecución de Michael Kohlhaas como consecuencia de su enérgico enfrentamiento al margen de las normas sociales. El restablecimiento del orden social, a costa del individuo, no es más que aparente; y utó-

pica es también la reconciliación social, al ver Kohlhaas, poco antes de su muerte, satisfechas sus demandas con la devolución de sus bien cuidados caballos y el nombramiento de caballero para sus dos hijos por el príncipe elector de Brandemburgo. La historia de Michael Kohlhaas se convirtió muy pronto en el mito del individuo que acaba pagando la culpa por querer practicar la justicia por su propia mano. Mito que seguirá inspirando a otros autores, aun de nuestros días. De ello dan testimonio los siguientes autores y obras: Stefan Schütz *(Kohlhaas,* 1977), Elisabeth Plessen *(Kohlhaas,* 1979) y Yaak Karsunke *(Des Kolhaas letzte Nacht [La última noche de K.],* 1979). También Dieter Eue recoge en el relato *Ein Mann namens Kohlhaas (Un hombre llamado Kohlhaas,*1982) las desventuras de un individuo en el intrincado engranaje social moderno, versión libre del tema de Kleist.

Consciente e inconsciente

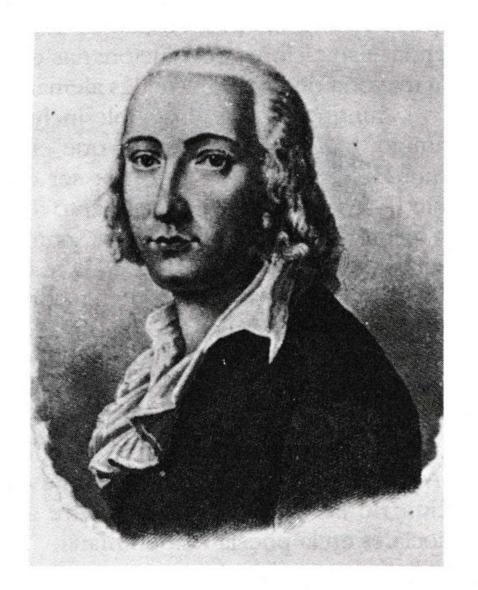
También la violencia, concretamente la violación, será el tema de la *Marquise von O...* (1808). Durante el asalto a la casa paterna, la marquesa es liberada por las tropas rusas de una posible violación por los "bestiales criados del crimen". Sin embargo, su salvador, el conde F., se aprovecha del estado inconsciente de la marquesa para violarla. Ésta queda embarazada sin saber cómo ni de quién. Y decide por sí misma la búsqueda del padre a través de un anuncio. Después de numerosas peripecias y dramáticas situaciones, el conde decide confesar la verdad y solicitar perdón, concluyendo en feliz reconciliación, dada la "fragilidad del orden social". El narrador von Kleist reduce la escena de la violación a un simple guión suspensivo para explayarse posteriormente en fantasías sobre la lucha y la guerra. De este modo queda en el aire la cuestión del desmayo de la marquesa: "¿Desmayada? ¡Desvergonzada picardía! Solamente se limitó, lo sé muy bien, a cerrar los ojos". Con estas irónicas palabras, Kleist despierta incluso el interés del lector actual, sirviendo al mismo tiempo de impulso a Erich Rohmer para la filmación de la novelita en 1976. La marquesa de O... se nos presenta como una mujer que no quiere saber lo que el lector sabe, y para quien el desmayo es el único escape para romper con tabúes sexuales heredados y poder realizar sus propios deseos. Sin embargo, la rehabilitación del inconsciente y los ocultos secretos no deben ser interpretados como muestra de emancipación, sino todo lo contrario: la marquesa confirma así con la ambivalente conducta femenina, la imagen divergente de la mujer, según mostrará el Kleist dramaturgo en sus dramas *Penthesilea* y *Käthchen von Heilbronn.*

El resto de las narraciones de von Kleist no presentan, en su mayor parte, el carácter utópico y reconciliatorio de *Michael Kohlhaas* y *La marquesa de O...* Temas capitales serán también la violencia, la pasión, la sexualidad y la lucha, los engaños, los afectos, para desembocar casi todos ellos en la muerte o el asesinato, como en los casos de *Der Findling (El expósito), Der Zweikampf (El duelo), Das Erdbeben in Chili (El terremoto de Chile)* y *Die Verlobung in Santo Domingo (Esponsales en Santo Domingo).* En lo que a la temática se refiere, pueden constatarse a simple vista numerosos puntos de contacto con el romanticismo, del que se distancia fundamentalmente por el lenguaje lacónico y enfático a la vez.

Actualidad de Kleist

El dramatismo de la vida y muerte de Kleist sigue llamando la atención de autores modernos. Así, podemos ver como Helma Sanders-Brahms nos describe en su película *Heinrich* (1977) la vida desgarrada y atormentada del novelista-dramaturgo en una serie de secuencias fantasiosas. La película no pretende la historicidad sino la comprensión y el acercamiento de Kleist al hombre moderno. También Christa Wolf expresa su parentesco y fascinación por un poeta al que Goethe tachó de "enfermizo" y que durante largo tiempo fue excluido de los manuales de literatura de la República Democrática. El título del relato *Kein Ort. Nirgends (En ningún lugar. En ninguna parte,* 1979) hace por sí solo alusión a la falta de patria de aquellos escritores que por cuestiones de sexo, como la Günderode, o por su excentricismo literario, como Kleist, no encontraron sitio en la sociedad de su tiempo. Desde otro ángulo se aproxima Karin Reschke a Kleist. En su *Findebuch der Henriette Vogler* (1982), especie de diario novelado, la autora, utilizando las escasas noticias que la historia ofrece sobre la "compañera de suicidio" de Kleist, pone en boca de ésta datos interesantes sobre la vida del poeta y entorno sociopolítico como condicionante.

Grecia como ideal



Hölderlin 1786

Friedrich Hölderlin —juntamente con Novalis, desaparecido en plena juventud— pertenece a esos autores cuya vida y obra adquieren la categoría de mito. Su lírica se presenta aislada y extraña, al lado de la poesía clásico-romántica, llamando la atención por la riqueza, tanto de lenguaje como de ideas y por la abundancia de imágenes y símbolos. Sensibilidad y nostalgia discurren parejas con la ilusión del restablecimiento de la armonía humana y social inexistentes, resultando de su poesía, de la profundidad de sus sentimientos y de la integridad moral y política de sus versos un gesto formal y estético de irresistible seducción y convencimiento. En la Grecia idealizada de Winckelmann *(Gedanken über Nachahmung der griechischen Werke [Ideas sobre la imitación de las obras griegas,* 1755] y *Geschichte der Kunst des Altertums [Historia del arte antiguo,* 1764]) encontró Hölderlin la orientación para su concepción del humanismo. El empleo de las formas estróficas clásicas, más que simple ropaje externo, era expresión de ese maridaje espiritual con la antigüedad y su actualización. A esas formas clásicas iniciales hay que sumar los nuevos y tardíos versos de ritmo libre de sus himnos y elegías, en los que expresa su nostalgia por la Grecia perdida (por ejemplo *Archipelagus, Mnemosyne, Pat-*

mos, etc.). También en sus numerosos poemas a la naturaleza expresa el sentimiento amargo por la pérdida de la armonía entre hombre y naturaleza. La dolorosa experiencia hölderliniana del alienamiento, motivo frecuente en su lírica, no encontró la debida acogida entre sus contemporáneos. Hubo que esperar hasta ya muy entrado nuestro siglo XX para poder calar en el contenido y en la importancia socio-política de su obra. Las dificultades de su recepción e interpretación se han visto agrandadas por lo enigmático de su vida. La edición crítica de Stuttgart, bajo la dirección de los profesores Friedrich Beißner y Adolf Beck (1943 y ss) —labor pionera en el campo de la investigación histórico-literaria— supone un nuevo y auténtico acceso a la obra al documentar la génesis de los textos. También es de mencionar la edición de Frankfurt (1975 y ss.), obra de D.E. Sattler, por su carácter tipográfico documental, al reproducir facsímiles de los manuscritos, siguiendo su proceso creativo.

Hölderlin jacobino

Hölderlin estuvo parcialmente aislado en su tiempo, sobre todo por su adhesión a los ideales de la revolución francesa. Su entusiasmo fue fraguándose en la Fundación de Tubinga, donde estudió con Hegel y Schelling. En 1792 escribe a su hermana: "Pide por los franceses, paladines de los derechos humanos". Por su amistad con Isaac Sinclair, quien preparaba un golpe de estado contra el Duque de Württemberg, siendo acusado de alta traición en 1805, Hölderlin se vio involucrado en las aspiraciones revolucionarias del Sur de Alemania, cuando, después de 1800, la mayoría de los intelectuales alemanes se habían distanciado de la Revolución.

Aunque es muy discutible incluso si Hölderlin conocía o no los planes de su amigo, lo que sí es cierto es que el proceso de alta traición contra Sinclair —del que Hölderlin se vio libre por ser declarado incapacitado, según certificado médico— contribuyó al agravamiento de su estado mental, acabando por ser confiado a la protección de un ebanista, con cuya familia pasaría desde 1807 los treinta y seis últimos años de su vida en la tristemente célebre Tübinger Turm.

El entusiasmo de Hölderlin por la revolución, que durante muchos años fue valorado como carente de significado, ha cambiado últimamente la imagen del autor según la tesis del profesor francés Pierre Bertaux, quien defiende que Hölderlin fue un jacobino y que toda su obra debe ser interpretada como una "continua metáfora" de la revolución. La obra de Bertaux *Hölderlin y la Revolución francesa* (1969) viene a ser un reflejo —teniendo en cuenta su acentuado carácter polémico— del tradicionalismo reinante en la investigación en torno a Hölderlin, al excluir de las consideraciones sobre autor y obra todas las implicaciones político-sociales en la poesía hölderliniana.

Enfermedad de Hölderlin

Sensación similar a la tesis jacobina despertó la segunda tesis del polémico investigador, *Friedrich Hölderlin* (1978), en la que pretende demostrar que Hölderlin no había sido un enfermo mental, sino que su retiro en la "Tübinger Turm" fue una forma voluntaria de exilio y que sus poemas tardíos son algo más que versos de un perturbado mental; éstos son más bien mensajes en clave de un individuo que no encaja en los esquemas políticos de su tiempo y que sólo en el aislamiento puede

mantener su integridad político-moral. Ambas tesis encontraron la réplica y las modificaciones pertinentes, entre las que destaca el trabajo de Adolf Beck, *Hölderlins Weg zu Deutschland (El camino de Hölderlin hacia Alemania,* 1982). Aunque las tesis de Bertaux sean insostenibles por su radicalismo, sus polémicos puntos de vista han servido para una nueva interpretación política de la obra de Hölderlin. Así, por ejemplo, *Hyperion* (1797-99) es considerado como una confusión política en la que el autor ofrece una visión crítica de la revolución francesa y las posibilidades de un cambio revolucionario en Alemania. La conciencia política moderna de Hyperión, diferente de la del héroe de la novela formativa y de desarrollo, y sus ansias de libertad para él y para los suyos —Hyperión toma parte activa en la guerra de la independencia griega— tropezaron con las formas sociales establecidas y no hallaron resonancia ni éxito. La unidad de lo privado y lo público —objetivo de Hyperión— falla ante las estructuras sociales existentes. Su propia identidad sólo puede encontrarla Hyperión en la soledad. La certeza infantil de Goethe en su Guillermo Meister de que "el hombre a pesar de su necedad y el caos en que se mueve puede alcanzar la meta de la felicidad, guiado por una mano superior", se convierte en Hölderlin en el triste convencimiento de que el derecho del individuo a la felicidad no puede ser realizado en la sociedad presente. Hölderlin comparte con su héroe Hyperión la desilusión sobre las posibilidades de un cambio político. Hölderlin no pudo ver realizada en vida la esperanza de una armónica felicidad entre el hombre, la naturaleza y la sociedad, con la que concluye la novela. También en su tragedia inconclusa *Empédocles* (1797-1800) refleja Hölderlin el distanciamiento de los hombres entre sí y de ellos y la naturaleza. Empédocles, tras cuya figura se esconde el poeta mismo, quiere, inmolando su vida, dar un testimonio y ayudar a la consecución de "días mejores". En lucha contra un sacerdocio alejado de la naturaleza y de los dioses, Hölderlin critica las circunstancias políticas de la época: "Éste ya no es tiempo de reyes".


E.T.A. Hoffmann (1776-1822)

El romanticismo tardío

Así como el final del siglo XVIII estuvo marcado por las experiencias de la Revolución Francesa, los comienzos del XIX lo estuvieron por la Restauración. La esperanza en el triunfo político de los postulados de "libertad" e "igualdad" se vieron doblemente frustrados: en primer lugar, en el proceso regresivo de la revolución a la monarquía y la consiguiente imposición de la restauración en toda Europa, y en segundo término por las contradicciones cada vez más patentes en el desarrollo de la burguesía capitalista. El ambiente de apertura de los primeros románticos fue degenerando en una fría, sarcástica y parcial visión de las circunstancias.

Como ejemplo en esta nueva fase del romanticismo servirá la obra de E.T.A. Hoffmann, que muy pronto rebasó las fronteras, influyendo decisivamente en au-

tores como Gogol, Baudelaire y Poe. Hoffmann, como muchos de sus personajes, siguió una doble vida que provocaba los diversos egos. De día trabajaba en la desagradable profesión de consejero de la audiencia y por la noche llevaba su "propia vida". Su talento y sus intereses eran tan diversos que le era muy difícil decidirse por unos u otros. Lo mismo dibujaba que dirigía o componía música —él puso melodía a la ópera *Undine* de Fouqué— y siempre escribió sobre la eterna dicotomía artista-burgués que tan de cabeza traía a muchos románticos. *Fantasiestücke (Piezas fantásticas,* 1814) y los *Nachtstücke (Nocturnos,* 1817) tienen como tema principal la "parte oscura" del proceso de civilización, y es precisamente lo misterioso, demoníaco, la locura y el crimen lo que ocupa el epicentro de ellas. Es en su novela *Die Elixiere des Teufels (Los elixires del diablo,* 1815/16) donde mejor se muestra la fácil transición a lo romántico tenebroso.

La parte oscura de la existencia humana

Este romanticismo, su interés por el "lado oscuro" de la existencia humana, por lo abismático y telúrico y misterioso, se diferencia de la Ilustración porque ésta se había propuesto "aclarar" la oscuridad y crear luz en las tinieblas. Es cierto que lo maravilloso contaba también para los ilustrados, pero siempre había estado supeditado al "deleite" y al "provecho". Los comienzos de la "literatura de terror", con su estereotipado arsenal de fantasmas, moradas subterráneas, ruinas misteriosas, asesinatos, crímenes pasionales, torturas, apariciones, satanismo, culto negro, parten de la Ilustración; sin embargo en ésta, lo misterioso y fantástico tenían un marco racional y carecían de status propio, como era el caso en el "romanticismo negro".

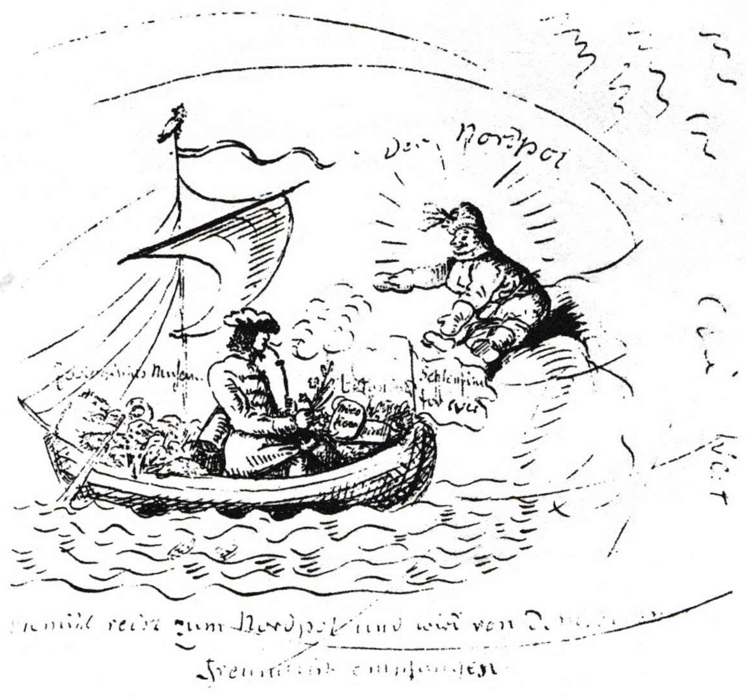
En el maestro de capilla Kreisler, personaje que aparece en el *Kater Murr (El gato Murr,* 1820-22) y en sus narraciones *Kreisleriana* (1814/16), Hoffmann recoge sus experiencias de músico y escritor. Pero a Hoffmann le preocupa, más allá de la controversia entre arte y burguesía y la repercusión destructora en el artista, el problema entre la productividad artística y la propia existencia. El peligro que acecha al artista es resultado, por una parte, del aislamiento social y por otra, del carácter demoníaco del arte y de la productividad artística. Este riesgo existencial puede eliminarse o bien a través del cuento, como en el caso de *Der goldene Topf (El puchero de oro,* 1814), o concluyendo en la locura y autodestrucción como en *Kreisleriana,* o en la muerte como en *Das Fräulein von Scuderi* (1819), donde el orfebre Cardillac muestra tal dependencia de sus joyas que acaba matando a sus compradores para poder hacerse nuevamente con ellas. Uno de los relatos más conocidos de E.T.A. Hoffmann es el *Sandmann (El arenero* o *El hombre del saco),* perteneciente a los *Nocturnos,* en el que el narrador relata las angustias, sueños, deseos y fantasías del hombre de la calle. Hoffmann es uno de los primeros autores interesado por lo misterioso, lo angustioso, lo "nocturno" y tenebroso, llegando a la conclusión de que las exigencias sociales por lo intrascendente pueden llevar a deformaciones psíquicas. La doble personalidad, el cambio de la misma, la pérdida de identidad y de realidad, la manía persecutoria, etc., son en Hoffmann procedimientos de reacción que demuestran la falta de integración social. La destrucción de la personalidad no se consuma solamente en el individuo-hombre. La tendencia clásica de reducir o condicionar a la mujer al desarrollo del hombre, adquiere en Hoffmann rasgos grotescos: Olimpia, la amada comprensiva de Nataël, en el *Sandmann,* es en realidad un autómata en el que Nataël lee sus deseos

y fantasías. Las relaciones entre los sexos se manifiestan en el ideal amoroso de entonces: la búsqueda de identidad del hombre venía a destruir la identidad de la mujer.

Alienación romántica - El hombre sin sombra

El problema de la alienación es también el tema de la narración de Adalbert von Chamisso (1781-1838), *Peter Schlemihls wundersame Geschichte (La historia maravillosa de Peter Schlemihl,* 1814). Schlemihl, el hombre sin sombra, se convirtió en el símbolo de una época en la que empezó a cuestionarse la propia identidad. Peter Schlemihl vende su alma a un desconocido, recibiendo en recompensa una bolsa de dinero que siempre estará llena. Pero la riqueza no le hará feliz, pues, al haber perdido su sombra se convertirá en un ser extraño de quien todos huirán atemorizados. Con las botas de siete leguas conseguirá al fin escapar de tan penosa situación. Chamisso utiliza en su narración experiencias propias: al llegar a Berlín con su familia en 1792, como emigrante, encuentra en su nueva patria dificultades de adaptación, tanto político-sociales como lingüísticas. Hasta que un viaje por el mundo *(Reise um die Welt,* 1836) le proporciona nuevos horizontes y se opera en él un optimismo que le lleva hasta reconocer la necesidad histórica de la revolución francesa y seguir con interés el inicio de la industrialización.

A Hoffmann y Chamisso hemos de añadir el nombre de Joseph Baron von Eichendorff (1788-1857), como tercer representante del romanticismo tardío.



En su viaje hacia el Polo Norte Schlemihl es recibido amistosamente por éste -"Schlemihl for ever"- Dibujo de E.T.A. Hoffmann

La búsqueda melancólica de la armonía

En su lírica, Eichendorff expresa una y otra vez, en melancólicos y emocionales versos, la ausencia de la armonía perdida. El lago, la montaña, el bosque, el canto del ruiseñor, el castillo misterioso, las noches de luna, etc. son los repetidos componentes de un cuadro único de la naturaleza donde plasma no la realidad de una campiña, sino el deseo de un paisaje anímico. En una de sus novelas, *Ahnung und Gegenwart (Presentimiento y presente,* 1815), Eichendorff critica duramente la llegada de una nueva era, identificada con el advenimiento de Napoleón, para él personaje poco estimado, y las funestas consecuencias sociales que arrastró consigo: "Excluidos de la participación orgánica no somos más que una rueda supérflua e inmóvil de la gran maquinaria del quehacer general". Mas el riesgo que sufre el individuo procede no sólo del "mundo material" sino también de la propia naturaleza de los sentidos y de la seducción de los "poderes ocultos". En otra de sus narraciones, *Das Marmorbild (La estatua de mármol,* 1819), retoma Eichendorff el culto a Venus que figuraba ya como motivo central en *Der Runenberg (La montaña de las runas)* de Tieck. Con más vigor que Tieck presenta Eichendorff el antagonismo entre Venus, encarnación de las fuerzas pagano-demoníacas y las espirituales-cristianas, personificadas en el Dios padre. La "imagen marmórea de Venus", parangonable a la imagen de piedra de la madre en *Godwi* (1801) de Brentano, representa los deseos secretos de una vida liberada de los sentidos que aparece, sin embargo, en el texto como un poder salvaje y diabólico. La estatua de mármol, que en la novela es contrastada con la de la Virgen María, se transforma en una imagen espantosa de medusa. Al decidirse Florio, héroe del relato, al final de la obra, por la virginal Bianka, vive el protagonsita un alejamiento de las "oscuras fuerzas" que le perseguían. El desenfreno de los sentidos suponía para Eichendorff, además de un problema psíquico, un problema social. La admonición final en otra de sus narraciones, *Das Schloß Dürande (El castillo de Durande,* 1817): "Pero cuida de no despertar en tu pecho el animal salvaje, que no aparezca de repente y pueda destruirte", no se refiere a la revolución francesa sino al desenfreno de los sentidos.



Joseph von Eichendorff (1788-1857)

Sólo el retorno consciente del individuo desde las condiciones alienantes de la vida posibilitaría un "firme y seguro asidero" en el "mundo de los negocios" y frente a los "poderes ocultos". Las narración *Aus dem Leben eines Taugenichts (La vida de un vagabundo tunante,* 1826) nos muestra a un joven que, alegre y despreocupado, se desliga de la vida burguesa y encuentra la felicidad, vagando por

el mundo. Precisamente en esta novelita, prescindiendo de su ligera tendencia crítico-social, podemos intuir ya rasgos idílicos, escapistas que preludian el nuevo periodo del "Biedermeier". Sin embargo, Eichendorff no es un idílico sentimental, precursor del movimiento de los caminantes, según se le ha solido encasillar hasta el siglo XX. Su obra muestra una gran sensibilidad por las contradicciones de la época, y en su melancolía sobre la perdida unidad del ser humano se puede entrever, tras la sencillez y serenidad del texto, el esfuerzo del autor por adecuar su vida a las circunstancias de la época.

La obra tardía de Goethe, balance de una época

Goethe continúa siendo la figura señera y dominante de la vida literaria en el primer tercio del siglo XIX. Después de la muerte de Schiller (1805), el suicidio de Kleist (1811) y la pérdida de la razón de Hölderlin (1807), ningún otro autor consiguió llegar tan hondo a la conciencia del público como Goethe. Y esto es también aplicable a Jean Paul, quien a pesar de ser considerado por las jóvenes generaciones como antagonista de Goethe, debido, quizás, al nuevo sesgo de resignación que después de 1804 tomó su vida, nunca pudo ser considerado como polo opuesto al universal autor del *Werther*. También Hoffmann y Eichendorff eran por temperamento más unilaterales que Goethe, quien en su inconclusa biografía *Dichtung und Wahrheit (Poesía y realidad,* 1814) supo retratarse como vida ejemplar y personalidad histórica representativa. Hoffmann y Eichendorff encarnan con sus obras irónico-grotescas o idílico-resignativas aspectos parciales que retoma Goethe en sus últimas obras, para remodelar un nuevo orden simbólico.

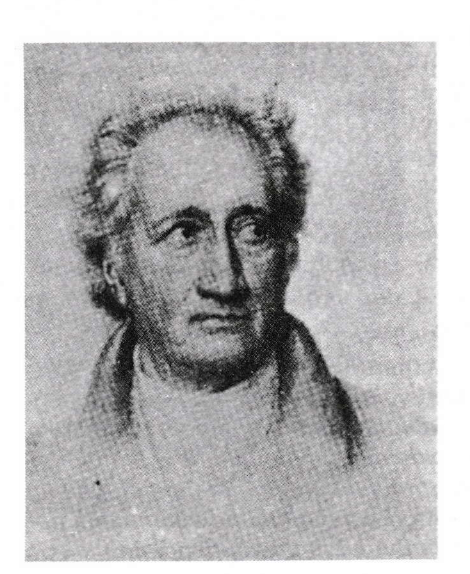
Mirada hacia la modernidad

En su obra de senectud, Goethe se ocupa de los problemas de la época ya tratados conjuntamente con Schiller en el periodo clásico, dándoles nueva, más amplia y profunda interpretación. Su larga vida le confirió un abanico de experiencias de que carecían otros autores. Además de ser espectador de la era postnapoleónica, fue también coetáneo y observador del inicio del modernismo que anunciaba su singladura con la máquina de vapor, las compañías anónimas, la industrialización y redes de comunicaciones, etc. En las *Gespräche mit Goethe (Conversaciones con Goethe,* 1836-1848), obra de su íntimo y estrecho colaborador Eckermann, podemos ver con qué meticulosidad observa Goethe estas transformaciones y con qué seriedad se ocupa de ellas. El trabajo en el *Guillermo Meister* y en el *Fausto* ocupan el espacio principal creativo en esta fase postclásica goethiana. Ambas obras llenan casi toda la vida del autor y ocupan un lugar central en su producción de senectud. En 1807 retoma el trabajo en el *Guillermo Meister,* interrumpido durante más de un decenio, tras la conclusión de los *Años de aprendizaje*. En 1821 aparece la primera versión de *Die Wanderjahre (Los años de peregrinaje)* "o los renunciantes", y en 1829 la versión definitiva que ya no lleva el subtítulo de "Novela" ("Roman"). En *Los años de peregrinaje* Goethe, además de ampliar el contenido de la historia, enviando nuevamente a Guillermo a la vida errante y sometiéndolo a nuevas experiencias (la sociedad de los resignados, la provincia pedagógica, el proyecto de asentamiento y emigración, etc.), traspasa los límites tradicionales estructurales de la novela. Con la alternancia de pasajes épicos y líri-

cos en el complicado marco de la acción y las novelas breves interpoladas ("El hombre de 50", "La nueva Melusina", etc.) y la incorporación de elementos documentales y ficcionales paralelos, *Los años de peregrinaje* viene a ser un experimento narrativo, preludio del complejo simbolismo de la modernidad.

"Las afinidades electivas"

La narración *Die Wahlverwandtschaften (Las afinidades electivas)*, pensada en un principio para ser incorporada a los *Años de peregrinaje,* fue adquiriendo tales proporciones que acabó siendo novela independiente, publicada en 1809, de similitud estructural a *Los años de aprendizaje,* al constar también de reflexiones, máximas y novelas breves incorporadas. También aquí es la "renuncia" el tema fundamental; pero el marco, el tiempo y los personajes difieren entre sí. Frente al universalismo de Guillermo, los protagonistas de *Las afinidades* se mueven en la intimidad de la esfera privada. El título nos lleva a las regiones de la química, al ser las ciencias naturales campo en el que Goethe disfrutaba y se desenvolvía con seguridad. *Las afinidades electivas* nos anuncian el proceso de atracción y de rechazo que se da entre determinados elementos químicos. Goethe trasladó este concepto de las ciencias naturales a la vida moral y social. Eduardo y Charlotte que han reencontrado la dicha matrimonial y el retiro por ellos elegido verán alterada esta paz con la llegada del amigo de Eduardo Otto y de Ottilie, hija adoptiva de Charlotte. Impensadamente se produce el proceso de reacciones, de atracción y de repulsa que rompe el emparejamiento originario y hace que surjan nuevas parejas. En realidad el "doble adulterio" solamente se da de pensamiento, pero la armonía inicial quedará perdida para siempre: los dos hombres abandonan la hacienda donde vivían, el niño de Eduardo y Charlotte muere ahogado por descuido de Ottilie, quien se siente culpable y muere al negarse a ingerir alimentos, muriendo también Eduardo, a continuación. Charlotte ordenará que ambos amantes sean enterrados en una misma tumba. Este final reconciliador no debe ser interpretado como que el conflicto entre el orden moral y las pasiones sólo puede tener consecuencias mortales, si las personas no están dispuestas a la renuncia y por su libre decisión confirman como necesario el orden moral existente. Lo demoníaco que, como un poder de la naturaleza irrumpe en el matrimonio, halla también su correspondencia en la esfera política, exteriorizados en el texto por los motivos de aburrimiento y abulia característicos del ambiente aristocrático. El mismo Goethe confesaba a su amigo Riemer en 1808 que con esta novela pretendía "simbolizar las relaciones sociales y los conflictos de ellas resultantes".



Retrato de Goethe de 1828

De "coronación" no sólo de su obra de senectud, sino de toda su creación lite-

raria podemos calificar el *Fausto,* obra que se convirtió en su "ocupación capital" durante más de 50 años. Con anterioridad a 1775 ya escribió algunas de sus escenas, publicadas después de su muerte y conocidas como el "Urfaust" o "Fausto primigenio". Durante su viaje a Italia (1786-88) continuó trabajando en él, publicando en 1790 su *Faust. Ein Fragment (Fausto. Un fragmento).* A finales de siglo retoma nuevamente, inspirado por Schiller, el tema, publicando en 1808 la primera parte de la definitiva versión: *Faust, der Tragödie erster Teil (Fausto, primera parte de la tragedia).* El título ya indica por sí solo que la obra no estaba concluida, pues Goethe estaba ya trabajando en el acto de Helena. Pero hasta 1824, esta vez estimulado por su secretario Eckermann, no vuelve a ocuparse de Fausto, concluyendo la segunda parte poco antes de su muerte, en 1831. Sin embargo ésta, con el título de *Faust, der Tragödie zweiter Teil,* se publicaría ya con su *Obra póstuma.*

Fausto, *un tema alemán que pervive*

El *Fausto* de Goethe encarnaba una larguísima tradición histórica que perviviría hasta nuestra época. El *Fausto* de Goethe se remonta a los años de nacimiento y apogeo de los "libros populares", del siglo XVI; concretamente a la *Historia von D. Johann Fausten, mago y nigromante* (1587), historia dramatizada posteriormente por Christopher Marlowe bajo el título de *La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto* (1604). En el siglo XVIII es resucitada por Lessing *(Faust-Fragmente,* 1755-1781), Maler Müller *(Faust Leben dramatisiert,* 1776-78) y Klinger *(Faust Leben, Taten und Höllenfahrt, [La vida de Fausto: sus hazañas y viaje a los infiernos,* 1791]) y *Der Faust der Morgenländer [El Fausto oriental,* 1797]). El *Fausto* se convertiría en fuente de inspiración para ulteriores generaciones. Entre otros seguirán la tradición goetheana: Grabbe con su *Don Juan und Faust* (1829); Lenau con *Faust* (1836); Heine con su poema para danza *Faust* (1847); Vischer ampliándolo a una tercera parte *(Faust, der Tragödie dritter Teil,* 1862), una parodia a la fracasada revolución de 1848; Lunacharski con su versión dramática para ser leída, *Faust und die Stadt (Fausto y la ciudad,* 1918), modelo socialista basado en la revolución rusa de Octubre; la interpretación subjetiva de Valéry, *Mon Faust* (1946), y finalmente Thomas Mann con su novela *Doktor Faustus.* Además podríamos enumerar una larga serie de textos y adaptaciones musicales, por ejemplo: las de Schumann, Berlioz, Gounod, Busoni y Eisler, lo que demuestra la palpitante actualidad del Fausto.

El tema del *Fausto* son las ansias del individuo por el enriquecimiento personal con nuevas experiencias, la lucha por la felicidad y por dar sentido a su vida. Si en la primera versión se nos presenta como un personaje genial, después de la revolución francesa se convertirá en representante y símbolo del nuevo individuo. A lo largo de su carrera, pasa por las fases más diversas: sus experiencias con Gretchen, sencilla muchacha de pueblo, las de la noche de Walpurgis y los contactos demoníacos con las brujas, su estancia en la corte imperial medieval y su paso por el mundo clásico, finalizan, como en el caso de *Guillermo Meister,* enrolándose en la practicidad de lo cotidiano para bien de la generalidad. Fracasa el intento del diablo de desviar a Fausto de sus elevadas ambiciones y conducirlo hacia lo "ordinario". Fausto, a pesar de ir acumulando sobre su conciencia a lo largo de sus correrías más y más culpabilidades, se salvará al final del drama, como le ocurrirá a Margarita al final de la primera parte. En el plan divino están previstos tanto el fracaso y los errores del individuo como sus acciones y cualidades positivas. De este

modo el problema individual adquiere dimensiones universales atemporales. Sobre todo la segunda parte supone un reto al público de entonces y al presente por las interrelaciones —a base de símbolos— entre la antigüedad (escena de Helena), el medievo (corte imperial) y la edad moderna (proyecto de colonización). La primera parte del *Fausto* fue estrenada en 1829, la segunda en 1854 y ambas conjuntas en 1876. Hubo que esperar hasta nuestro siglo para que el *Fausto II* tuviera cabida regular en los repertorios de los teatros alemanes.

Repercusión de Fausto

La recepción del *Fausto* ha estado siempre condicionada a las circunstancias políticas y éstas no fueron positivas hasta la fundación del Reich en 1871 y sus ansias de expansionismo nacional. El Fausto se convirtió en figura e ideal del "espíritu alemán", y lo "fáustico" llegó a ser rasgo idiosincrásico del pueblo alemán, convirtiéndose en término de moda utilizado con marcados propósitos ideológicos. Oswald Spengler, pensador próximo al nacionalsocialismo, declaró al Fausto en 1918 como representante de la cultura occidental, asentando de este modo las bases para la utilización del texto fáustico para colmar las ansias imperialistas de poder y la política absolutista del nacismo. La manipulación de los clásicos alemanes por el fascismo ha sido la causa de la minusvaloración de Goethe después de 1945 y de las oscilaciones sufridas hasta hace muy poco tiempo. Mientras que los viejos filólogos veían en el simbolismo del *Fausto II* un "protofenómeno" supratemporal, la moderna investigación resaltaba los aspectos sociológicos de la obra y consideraba al *Fausto II* como una "alegoría del siglo XIX" (Heinz Schlaffer).

Interpretaciones múltiples

Si bien es verdad que el *Fausto,* parcialmente o como totalidad, continúa engendrando controversias, sin embargo reina consenso positivo a la hora de enjuiciarlo formalmente. El *Faust II* no es una tragedia al estilo clásico, sino más bien un conglomerado de las formas básicas constitutivas del drama europeo —"desde la tragedia ática, pasando por los misterios medievales, el drama popular renacentista y el teatro cortesano hasta el 'conjunto' romántico actual" (Borchmeyer). Y similar es el polifacetismo formal métrico. También en este aspecto Goethe recopila la tradición occidental, sirviéndose lo mismo del "verso blanco" que del alejandrino, el yambo, etc., por mencionar solamente alguna de las formas métricas. En el *Fausto II* Goethe elevó las posibilidades poéticas de su lengua a una altura hasta entonces desconocida, y amplió de tal forma las facultades expresivas del drama, que pudieran compararse con las alcanzadas en el terreno lírico con la colección de poemas *West-östlicher Divan (Poemario occidental-oriental,* 1819-1827) y en la novela con los *Años de peregrinaje.*

EL CULTO A LOS CLÁSICOS Y SU REPERCUSIÓN EN LOS SIGLOS XIX Y XX

El concepto "clásico" es uno de los más difíciles de precisar. Suele aplicarse, por un lado, para designar el ideal artístico y vital, creado por autores excepcionales, por genios de carácter universal atemporal, valedero como norma y modelo para generaciones pasadas y venideras. Tal fue la concepción que de "clasicismo" tuvieron los humanistas desde el Renacimiento hasta finales del XVIII; siempre con la mirada puesta en la antigüedad greco-romana desde el florecimiento de Pericles en Grecia hasta la época de esplendor augusta en Roma por los años del advenimiento de Cristo. Sin embargo, la no coincidencia de la clasicidad —Italia con Leonardo da Vinci y Rafael tienen ya su siglo clásico en el XV; Inglaterra y España, Shakespeare y Cervantes como ejemplo, en el XVI; Francia en el XVII con Corneille, Molière y Racine; y finalmente Alemania, más tarde con la era Goethe— origina la inestabilidad del concepto que habría que asociarlo también al nacimiento de los estados nacionales modernos.

Clásico: sinónimo de general-humano

Además del elemento humanista como integrante de lo clásico, hay que aunarle el general y humano como constitutivos de identidad nacional, lo que le confiere cierta connotación de modernidad y sirve de aglutinante entre el clasicismo de la antigüedad y el de los nuevos tiempos. Y aquí puede verse claramente las divergentes posturas conceptuales: por un lado, clásico como oposición a barroco, romántico y moderno, y por otro como síntesis de antiguo y moderno, de nacional y universal, de naturaleza y espíritu. En este sentido lo clásico continúa perenne como herencia y recuerdo de obras y medidas consumadas. De ello da ejemplo la obra de Goethe, junto con la de Homero y Shakespeare, de transcendental repercusión en los siglos XIX y XX. Pero también clásico puede significar una supracategoría válida, de escasa y fría repercusión, obstaculizadora de cambios, con tendencia a convertirse en mito y leyenda. Lo que se dio en cierta medida en la Alemania del siglo XIX, con la consiguiente repercusión en la cultura y política nacionales.

Madame de Staël

Cuando a comienzos del mismo siglo la irreconciliable enemiga de Napoleón, Madame de Staël, acuñó el calificativo aplicado a los alemanes, tan citado después, como "pueblo de poetas y pensadores", iba éste dirigido contra Francia, hasta entonces la nación máximo exponente cultural europeo. El impulso gigantesco e inabarcable de la filosofía y la literatura alemanas desde 1770 supuso, en sentido estricto, la consecución para Alemania del nivel cultural, ya tradición en Inglaterra y Francia, a pesar de no contar con un Goethe o un Hegel. El hambre enfermiza de elogios culturales —que en muchos alemanes fue originada por su enanismo político, es decir, el fraccionamiento de Alemania en estados minúsculos— comportó el nacimiento de algunas posturas enfermizas y de ciertos brotes de patriotismo local, según expresan estos versos de un poeta suabo: "Un Schiller y un Hegel/ un Uhland y un Hauff/ son en nuestro país la regla/ y pocos se paran a pensar en

ello". Fichte se expresaba algo más tarde en tonos similares: "Am deutschen Wesen soll die Welt genesen" ("El espíritu alemán puede al mundo sanar"). El mismo pensamiento clásico engendró cierto mesianismo nacionalista e imperial que tendría fatales consecuencias después de 1850. Ello se desprende de los versos de Geibel en su poema *Deutschlands Beruf (La profesión de Alemania,* 1861), donde canta a Alemania como "alma del mundo", "corazón de Europa", y donde anhela un Kaiser poderoso y unitario que ponga a raya a franceses, ingleses y rusos:

> Poder y libertad, derecho y moral,
> espíritu claro y enérgico sablazo
> restringirán desde un centro fuerte
> cualquier brote de egoísmo salvaje,
> y el espíritu alemán
> puede al mundo sanar.

La profesión de Alemania

También la "Canción de los alemanes" (Lied der Deutschen, 1841) de Hoffmann von Fallersleben, escrita durante su exilio en Helgoland, en la que canta a la unidad alemana como bien supremo, cobra después de la fundación del Reich en 1871, y en el contexto del pequeño estado, un nuevo —imperialista— y negativo significado: "¡Alemania, Alemania, sobre todo/ por sobre todo en el mundo!" (Himno nacional desde 1922). Clásicos y románticos serían utilizados, según propia interpretación, en la nueva concepción chauvinista y fascista de la cultura y la política. Y el tópico de la Alemania, pueblo de "poetas y pensadores" ("Dichter und Denker") se convertiría, según Karl Kraus, en pueblo de "Richter und Henker" ("jueces y verdugos").

"El periodo artístico"

Poco antes de la muerte de Goethe (1832), Heine acuñó el término de "Kunstperiode" para designar la literatura y cultura alemanas a partir de 1780, para él estrechamente vinculadas a la vida y obra de Goethe, y que con su muerte pondrían el punto final a una época. Esta valoración sería compartida por otros muchos contemporáneos: los historiadores de la literatura solían concluir sus manuales de literatura alemana con el 1832 como fin de un periodo. Desde ahora, "moderna" será la literatura después de Goethe. Pero mientras esta literatura iba a ser muy discutida, las obras "clásicas" de los autores de la época Goethe fueron canonizadas, especialmente a partir de 1850; la literatura que no se atuviese a los modelos clásicos sería catalogada de "trivial", ahistórica, popular e inferior. Además de Goethe y Schiller ascendieron rápidamente a la categoría de "clásicos" Lessing, Herder, Jean Paul; a los que seguirían otros autores del XVIII como Wieland y Klopstock y los románticos como Eichendorff. No gozaron de tal privilegio y fueron irreconocidos Forster, Hölderlin y Kleist. Tal exclusivismo tenía que ver con las decisiones y gustos del editor principal de la época, el noble Cotta, quien ejerció una especie de monopolio de los autores elitistas.



Descubrimiento del monumento a Schiller en Berlín, 1871

Inflación de los clásicos

También encontramos, es cierto, editoriales que competían con Cotta en cuanto a precio y tirada; por ejemplo, la serie *Miniaturbibliothek deutscher Klassiker* de C.J. Meyer alcanzó tiradas hasta de 100.000 ejemplares. El boom de los clásicos no llegó, sin embargo, hasta después de 1867. Entonces afloran ediciones numerosas, algunas de lujo y otras populares, intentando llegar a toda clase de lectores: de esta época es la *Universalbibliothek* de Reclam, todavía hoy muy difundida, que debutó con el *Fausto* como número uno. La comercialización del libro influyó también de manera patente en la difusión de la "Literatura clásica" que comprendía a todos los "héroes del espíritu" de finales del XVIII y del siglo XIX, muertos antes de 1857. Desde mediados del pasado siglo comenzaron a celebrarse a bombo y platillo los aniversarios de los grandes escritores nacionales; por ejemplo, en 1859 tuvieron lugar numerosos actos conmemorativos del 100 centenario de Schiller, actos que revistieron inusitada solemnidad. A esto hay que sumar los numerosos monumentos —antes reservados a los grandes generales y jefes de estado— en las plazas o lugares públicos. Entre otros destacan: el de Lutero en Wittenberg, 1821; el Walhalla en Regensburg, 1842; el de Lessing en Braunschweig, 1853, y el de Goethe-Schiller en Weimar, 1857, etc. Tampoco hay que olvidar las numerosas plazas y calles que fueron bautizadas con el nombre de escritores de alto rango. Por esta época empieza también a ser obligatoria la lectura de los clásicos en los planes de enseñanza escolares.

Este culto oficial y público a los clásicos llevaba consigo imprevisibles funciones ideológicas, entre otras la preparación del terreno para la legitimación de la re-

volución conservadora que conduciría al próximo Reich. Este privilegio de los clásicos frente a otros autores como los de la Joven Alemania, no repercutiría en la difusión popular de la cultura. A este respecto podríamos recordar —por el paralelismo que encierran— los versos que Lessing escribió, refiriéndose a la obra de Klopstock:

¿Quién no ensalzará a nuestro Klopstock?
Mas, ¿será por todos leído? - ¡No!
¡Mejor le valdría ser más leído
y tener menos elogios!

Repercusión de los clásicos

Aplicando estas interrogantes a los clásicos, ¿quién leía, en verdad, a los clásicos o qué sucedáneo encontramos en su lugar? La respuesta nos la darán algunos datos receptivos sobre la literatura de la época. En 1820, el librero hamburgués Perthes expone en su tienda los primeros libros encuadernados para la venta. Hasta entonces, el acceso a los libros estaba reservado para unos cuantos privilegiados que lo conseguían mediante subscripción a precios prohibitivos y editados en pliegos. Las grandes bibliotecas públicas disponían, hasta mediados del siglo XIX, solamente de libros científicos. Las "bellas letras", la auténtica literatura, sólo podía conseguirse por el procedimiento antes indicado o mediante una módica cantidad en las "bibliotecas de préstamo" que empezaron a tener difusión a finales del siglo XVIII, y que eran utilizadas indiscriminadamente por pobres y ricos.

Los dramas de los clásicos disfrutaron de una acogida favorable entre sus contemporáneos. Algunos ejemplos: En el teatro de Weimar, dirigido por Goethe y Schiller, se representaron 17 obras de Goethe en 156 representaciones —la más representada *Die Geschwister (Los hermanos)*— de Schiller 14 obras y 174 representaciones —destacando *Wallenstein*—, de Lessing 3 obras y 42 representaciones y de Kleist una sola obra —*El cántaro roto*— y su estreno fue un fracaso.

Concepto de la formación humanista

Sin embargo, dramaturgos prácticamente desconocidos hoy día como Iffland y Kotzebue triunfaron estrepitosamente en su tiempo, siendo representadas 31 y 69 obras de cada uno de ellos y nada menos que en 206 y 410 veces, respectivamente. Pero de mayor acogida y popularidad disfrutó el dramaturgo del teatro real berlinés, Raupach, quien estrenó 120 dramas, y de ellos los 14 dedicados a los Hohenstaufen y escritos por mandato real vivieron 1837 representaciones.

Escasa fue también la acogida de los románticos, celebrados a partir de finales del XIX. La obra de Brentano, por ejemplo, fue escasamente difundida en su tiempo, siendo editada al completo, por primera vez, después de 1850 y no gozó de reconocimiento hasta los modernos. Únicamente su recopilación de canciones populares, *El cuerno maravilloso*, editado con Arnim, disfrutó de éxito entre sus contemporáneos. El resto de la obra de Arnim, lo mismo que la de Novalis, Wackenroder y la del mismo Schlegel, pasaron casi desapercibidas en el siglo XIX. Consideración y relieve consiguieron los autores que encarnaban los tópicos románticos: Tieck —según Hebbel "el rey del Romanticismo"— quien acuñó el término

de "Waldeinsamkeit" (la soledad del bosque), E.T.A. Hoffmann (el Hoffmann de los fantasmas) y Eichendorff cuyo *Vagabundo* (1826) registró entre 1850 y 1925 cerca del centenar de ediciones.

Resumiendo, queremos dejar claro, que en la literatura alemana clásica se dio una circunstancia similar a la de cualquier otra literatura nacional: los clásicos con frecuencia han sido relegados, injustamente, por esa inevitable secuela de imitadores, saqueadores y segundones aprovechados que explotando sentimientos y gustos populares, han triunfado con dramas y comedias sentimentales y novelas rosa y caballerescas. Tal vez pueda interpretarse como cumplimiento del deseo profético de Goethe, según reveló a Eckermann: "Mi obra no llegará a ser popular [...] no está escrita para la gran masa". Y en el mismo sentido hay que interpretar las palabras de G. von Humboldt: "Hay que ser un iniciado para comprenderla".

Los clásicos en la enseñanza

Sería precisamente este pensamiento humboldtiano el que guiase a las instituciones culturales educativas del siglo XIX en su objetivo de iniciar el estudio de los clásicos en los planes de estudio de la enseñanza secundaria y superior. Especial importancia se concedió a los clásicos greco-latinos y a los alemanes hasta el siglo XIX. Pero el plan de formar el espíritu humanitario de los jóvenes según el magisterio de los clásicos, recogido en el "catecismo escolar", fue un total fracaso.

En la práctica había que aprender de memoria y citar los textos canonizados por la autoridad, quedando reducida la enseñanza de la literatura en la escuela al estudio de la literatura de primer rango; es decir, la de los clásicos. Se considera esta "alta formación" como privilegio de las clases elitistas, y los "clásicos" y su recepción como signo externo exclusivista en el contexto de la cultura nacional burguesa. Pero ello no quiere decir que con este culto a los clásicos se consiguiese la difusión del ideal de humanidad que éstos pregonaban sino que venía a ser, ni más ni menos, que el "latente" momento inhumano de una particular humanidad" (Ch. Bürger).

Guillerminismo

La concepción guillermina de recepción de los clásicos entró en crisis en los últimos años de la República de Weimar. Algunos pedagogos como W. Schönbrunn y J. Frankenberger protestaron contra este culto muerto a los clásicos y reclamaron una literatura y unos textos más modernos y más cercanos a la vida y a la realidad. Pero se encontraron con lo que no esperaban. La "modernidad" de los nacionalsocialistas consistió en imponer como lecturas obligatorias una literatura clásica "populachera" germano-nórdica patrioteril. El conservadurismo fue la tónica, y después de 1945, en las décadas de los 50 y los 60, tanto en la República Federal como en la Democrática, continuó imponiéndose el cliché de los clásicos heredado. Y no sólo en lo que atañe a Goethe y a los clásicos alemanes, también Platón Tucídides, César, Tácito y Horacio siguieron siendo manipulados por el fascismo.

Legítima herencia de los clásicos

Pero volvamos al siglo XIX y sobre todo a su primera mitad. En este periodo encontramos una serie de escritores ya "consagrados" en el sentido clásico, e importantes en el proceso de la historia de la literatura alemana, pero no precisamente populares, cuya obra sería impensable sin el ejemplo y contribución de clásicos y románticos. Merecen ser nombrados a este respecto —al margen de la generación clásico-romántica que seguía viva y publicando entre 1815 y más allá del 1830, tales como Goethe, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Tieck, Eichendorff, etc.— en primer lugar Grillparzer, Mörike, Annette von Droste-Hülshoff, Stifter, Immermann, Hebbel, etc. A pesar de las diferencias políticas y estético-literarias que les separan entre sí, coinciden, sin embargo, en un punto fundamental de su naturaleza artística: todos ellos parten de la base de que en su misión de artistas y a la vista de las contradicciones cada vez más agudizadas entre el ideal clásico de arte y humanidad y la realidad burguesa-capitalista, debían de partir "donde quedaran Goethe y Schiller" (Grillparzer). Conscientes, a pesar de las ingentes dificultades, de que el arte debía desligarse de la "vida", para que ésta pudiera tener su plenitud en aquél, pudieron en la praxis literaria, al menos en un principio, conectar con las formas, técnicas y temática clásico-romántica, por ejemplo en la novela de desarrollo, en el drama histórico, en la "Lied", en el concepto de lo trágico y simbólico y en la consideración del ciudadano como héroe, en la nueva imagen de la mujer, etc.

Al mismo tiempo asumieron la herencia de las problemáticas relaciones entre artista y público. "En estos tiempos —así se exterioriza Stifter— nadie a quien Dios haya dotado de fuerzas para dedicarse al arte, puede desanimarse y debe continuar trabajando con entusiasmo en las altas esferas animado por su espíritu, aunque sólo encuentre reconocimiento en los entendidos y el único premio radique en sí mismo". Con esta idea puede formularse una concepción del arte que repercutirá incluso más allá del siglo XIX: desaparecerá la originaria tendencia ilustrada de carácter pragmático —el arte como medio de subsistencia— y se impondrá la función postclásica y postromántica del arte como contemplación del mundo real para concluir viendo en él el mundo de la renuncia interna y de los sentimientos.

Frente a esta posición, la literatura del periodo de las revoluciones —1830-1848— intentará por vía crítica un nuevo rumbo en la concepción estética, y reactivará el antiguo entente de la Ilustración entre la literatura y política sobre un fundamento pragmático dado por las cambiantes condiciones sociales.

Capítulo VI

Vormärz[1]: la Joven Alemania

Inicios de la revolución industrial

En el histórico 1848 existían ya comunicaciones ferroviarias rápidas —trenes expresos— de Munich a Berlín, de Stettin hasta el Rin, empalmando con París. Funcionaban las modernas máquinas de vapor, el telégrafo y las farolas de gas, y abundaban las fábricas y el trabajo infantil. Los partidos burgueses se dividían en conservadores, liberales y demócratas. Marx y Engels publicaban el *Manifiesto del Partido Comunista*. Y, sin embargo, muchos asocian todavía hoy la primera mitad del XIX, en especial los años comprendidos entre 1815 y 1848, con la era de la diligencia, de los Hermanos Grimm, de la rueca y el gorro de dormir, o con el popular cuadro del pintor Spitzweg, "El pobre poeta en la buhardilla", o con el "Vagabundo" de Eichendorff, pululando entre el molino paterno y el castillo de sus correrías o, finalmente, con el sereno con su silbato y su chuzo; en suma: la postromántica era denominada en alemán Biedermeier, la Alemania de bellas e idílicas campiñas, la época preindustrial, todavía tan poética.

Cuadro sociopolítico

En esta glorificación del pasado se suele pasar por alto que en este periodo de aparente paz externa se estaba fraguando una enconada guerra burguesa que conduciría a la revolución y que con los cambios profundos socio-políticos, los inventos y descubrimientos en las ciencias naturales y la técnica, estaban haciendo desaparecer de manera vertiginosa tradiciones seculares. También en Alemania van implantándose las sociedades anónimas y financieras, el negocio y la especulación del suelo, y con el nuevo tipo de empresario, el fabricante, la burguesía adquiere creciente importancia social aunque, naturalmente, no tenga todavía representatividad política.

---

[1] Por "Vormärz" (=Premarzo) se designa en Alemania las revoluciones que precedieron a la Revolución burguesa, entre 1830 y marzo de 1848-49.



El Club de los Pensadores (1835). Caricatura de Alemania en tiempos de la censura de Metternich

La transición, común en Europa, del orden social feudal heredado al capitalismo burgués, denominado generalmente como "revolución industrial", comienza a fraguarse en Alemania a finales del XVIII y alcanza su mayor apogeo a mediados de los años 30; un retraso, si lo comparamos con Inglaterra, explicable por cuestiones históricas: la dispersión y división territorial, la escasez de recursos económicos, el absolutismo ilustrado, etc. La ruptura de las cadenas feudales tuvo lugar en 1815 y no fue la causa la presión de la burguesía en sus intentos emancipatorios, sino que fueron razones foráneas: el dominio francés en las regiones del Rin, y superiores: la reforma estatal prusiana.

Factores económico-políticos

Con la caída de Napoleón en 1813-15 y la subsiguiente reorganización política de la "Santa Alianza" (Rusia, Austria, Prusia) y la "Liga alemana" (34 monarquías hereditarias y 4 repúblicas urbanas), comienza con el Congreso de Viena de 1815 una nueva restauración para Alemania. Al mismo tiempo se agudiza el enfrentamiento entre la revolución industrial en continuo avance y los intereses de continuidad y opresión del movimiento emancipatorio político-burgués.

El liberalismo

Esta oposición contra el espíritu reaccionario de la época tuvo su más clara expresión en el resurgir temprano del liberalismo y su demanda de libertad, concretizada en la instauración de una monarquía constitucional (constitución representativa), reparto de poderes, independencia de la justicia, garantía de los dere-

chos humanos y ciudadanos (libertad de prensa y de asociación, etc.), libertad de comercio y unidad nacional. Con el desarrollo creciente de la pequeña burguesía la oposición va tomando cuerpo en los grupos demócratas-republicanos y socialistas-comunistas, quienes van más lejos que los liberales en sus exigencias revolucionarias de república e igualdad social. Esta resistencia —más fuerte en otros países europeos— tuvo su más clara expresión en la cadena de protestas, revueltas y luchas revolucionarias que desembocó en el triunfo definitivo de la Revolución Francesa en 1830 y las revoluciones alemanas de 1848-49, sin que ello supusiese para Alemania la consecución de la unidad nacional sobre un fundamento democrático. Los movimientos liberales antes enumerados fueron aplastados, desde el principio, por el poder central; no quedándoles más alternativa después del 48-49 que firmar un compromiso con los poderes feudales. A todos estos movimientos burgueses hay que añadir las agrupaciones estudiantiles (Die Burschenschaften) y el movimiento de unidad nacional profesoril, los cuales, unos y otros decepcionados por el sesgo que tomaron las guerras napoleónicas de independencia, fueron prohibidos y eliminados (persecuciones demagógicas) por las "Resoluciones de Karlsbad" de 1819 y las medidas represivas acordadas en Maguncia.

Represión y revolución

Después de 1830 las acciones de protesta de liberales y demócratas (sublevación polaca, la fiesta de Hambach, 1832, el asalto a la Hauptwache de Francfort, 1833, la creación de asociaciones de trabajadores y artesanos, la "Deutscher Volksverein" y la "Alianza de los justos", etc.) fueron perseguidas sin compasión, y encarcelados o exiliados de manera arbitraria algunos de los líderes, si bien no se dejaron intimidar, como es el célebre caso de los siete profesores expedientados, en 1837, de la universidad de Göttingen, entre los que se encontraban los Hermanos Grimm, por protestar contra las medidas absolutistas del rey de Hannover. Después de 1840, los conflictos político-sociales se vieron agravados al ir creciendo el espíritu popular de protestas organizadas y con la intensificación de la miseria social que halló su máxima expresión en la "sublevación de los tejedores" en Silesia (1844) y las revueltas contra el hambre (1847). Por consiguiente, la revolución de 1848 fue más que esperada. Sin embargo, esta revolución, más que el simple carácter político, tuvo un cariz social, la crisis fundamental de unos valores desfasados y la desaparición, largo tiempo esperada, de añejas tradiciones. Y aunque su reflejo no se dejará sentir hasta la segunda mitad del XIX, era ya palpable para muchos la conciencia de cambio. Pero al analizar las causas de la transmutación y aparición de los nuevos tiempos, la mayor parte de los políticos, intelectuales y escritores tanto del signo conservador como del progresista, se encuentran indefensos. Cuando en las vísperas de la revolución de 1848 fue conjurado el "fantasma del comunismo" y se pronosticó el fin del dominio de la recién nacida burguesía, se llegó a la conclusión, concepto histórico válido hasta en nuestros días, de que "la vieja Europa había llegado al comienzo de su fin" (Metternich).

El papel de la literatura

Queda por aclarar cuál es el papel específico y la función de la literatura en la desaparición de lo viejo y en la formación de lo nuevo. Nos quedaríamos cortos si limitásemos el papel de la literatura de estos decenios a su vinculación a la política y su función mediadora entre feudalismo y burguesía. Qué duda cabe que el autor contribuyó con su obra a la configuración del proceso político: precisamente las palpables diferencias existentes, a partir de 1830, y más todavía después de 1840, entre las fuerzas conservadoras, liberales, demócratas y finalmente socialistas, nunca encontraron en la literatura un foro más apropiado de expresión que en estos momentos. Esto no quiere decir que los escritores que no se sumaron a la causa o que los intereses políticos tengan que ser tachados de retrógrados o de escaso valor e interés. No es imprescindible que la literatura tenga que ocuparse de temas candentes de la política para que ésta pueda dejar entrever el ocaso de Europa. La función de la literatura del "Vormärz" pudiera resumirse en una sola frase: el servir de calidoscopio del cambio de estructuras que se estaban operando en la sociedad alemana en su caminar hacia la revolución industrial.

El mercado de las letras, el escritor profesional y la censura

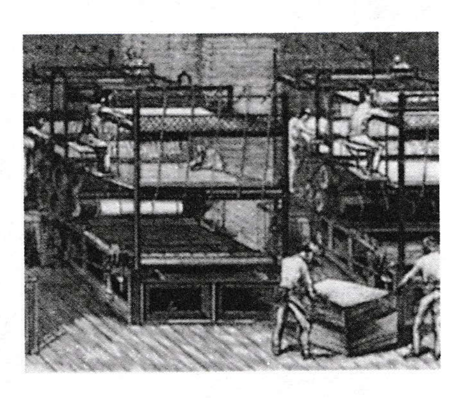
Finalizadas las guerras napoleónicas, con las ruinosas consecuencias para el comercio y la economía, y a pesar de los numerosos impedimentos económico-políticos, se reinicia una nueva andadura, según estructuras modélicas decimonónicas.

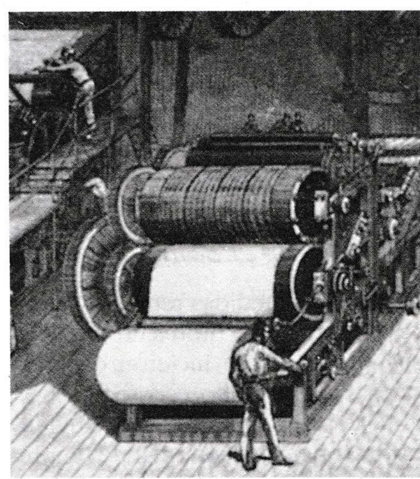
El mercado de las letras

El mercado del libro —y consiguientemente la literatura— se amoldarán a las nuevas directrices. La información, cada vez más necesaria, impulsada por la invención de la maquinaria moderna de impresión en funcionamiento desde los años 20, lleva consigo un crecimiento vertiginoso de la prensa y producción de libros, sobre todo a partir de 1830. Revistas, periódicos, prospectos, libelos, etc., encuentran una difusión desconocida hasta entonces. Entre 1821 y 1830 creció la producción anual de libros en un 150%, superando la cifra de títulos las 10.000 unidades; porcentaje de crecimiento increíble, si lo comparamos con los otros dos periodos de notable expansión: entre 1770 y 1805 se publicaron cerca de 4.000 títulos, y de 1868 a 1901, unos 25.000, sin olvidar que fue más del doble el tiempo computado. Los campos que registraron mayor producción y distribución fueron los de las ciencias y la teología, manteniéndose uniforme el de la literatura y haciéndose sentir el de la política. El aumento de la producción y la distribución —en 1840 había ya unas 1350 librerías— traería consigo un descenso de los precios al aumentar las tiradas, y crecería también el número de lectores y se ampliarían los círculos de los mismos con tiradas baratas; en suma, los beneficios eran superiores —en 1844 se vendieron libros por valor de 4 a 6 millones de táleros— y el mercado librero, y consiguientemente el editorial, gozaba de gran estabilidad. Prueba de ello es que en 1825 se crearía la "Börsenverein der deutschen Buchhändler"

(Asociación bursátil de los libreros alemanes). Los editores empezaron a tener importancia política, luchando por los derechos de autor y la libertad de prensa, y al disponer de medios podían mejorar la situación económica de los autores en sus aspiraciones por la independencia o autonomía profesional.

De esta situación boyante se beneficiaban los escritores de todas las tendencias. Incluso la literatura opuesta al régimen y perseguida, lógicamente, por la censura de la administración contaba con editores meritorios que arriesgaban su capital protegiendo a los autores prohibidos, llegando algunos, incluso, hasta los límites de la ilegalidad. Tal era el caso del conocido editor Campe. También hay que resaltar que hubo editores y libreros alemanes que más allá de los propios intereses económicos se convirtieron en auténticos servidores independientes de la cultura, y autores libres que se preocupaban de llegar y hablar al lector más que de la estricta producción y salida de su arte, y también luchaban por desenmascarar la contradicción existente entre intereses de mercado y libertad del arte. Testimonio de estas contradicciones del "Vormärz" lo encontramos en Heine, quien se quejaba de la explotación y censura por parte de su editor Campe, así como en los obstáculos que editores progresistas encontraban en la "Asociación bursátil" y las dificultades de algunos autores socialistas para publicar sus libros. Pero éstos eran problemas menores si los comparamos con los más graves que suponían la censura estatal, las ediciones piratas y la transgresión de los derechos de propiedad literaria. Lógicamente los editores presionarán, después de 1815, para que se codifique y dicte una ley federal sobre los derechos de autoría para evitar la creciente aparición de reimpresiones clandestinas en los campos más rentables como en el de las ciencias, diccionarios de conversación y bellas letras.





Rotativas en funcionamiento: tiradas de libros y revistas

Reimpresiones clandestinas

Aun cuando, a instancias de Metternich, se trató ya el asunto en el Parlamento de Francfort, sin embargo hasta 1845 no entró en vigor la prohibición de reimpresiones sin la debida licencia. Tales medidas restrictivas frenarían la expansión productora —tal era el criterio gubernamental— de cierta literatura de tendencias peligrosas, pero cuando éste se percató de que la realidad era muy diferente, el estado



A la búsqueda de libros prohibidos (1820)

agudizó las medidas represivas endureciendo la censura, lo que supuso para editores, libreros y escritores un *handicap* superior al de la piratería impresora. Las consecuencias no se hicieron esperar: un descenso en las cifras de tirada y títulos, pues aunque hubo escritores que continuaron vinculados con sus publicaciones críticas a sus editores, éstos tuvieron que ralentizar su progresía y su producción por razones de economía de empresa.

La censura

La censura implantada en 1819, con carácter unitario para todos los estados de la Alianza, era una especie de precensura y su puesta en práctica fue también de distinta índole. En un principio incluía todas las publicaciones que no llegasen a 20 pliegos: 320 páginas, sobre todo para diarios, revistas, prospectos y libros de escaso grosor, publicaciones por tanto, que por su forma y precio podían llegar a gran número de lectores. Hasta 1830 esta censura consiguió entorpecer la prensa crítica y que la crítica política tuviera que ocultarse en obras científicas poco accesibles por su elevado precio. Mas, después de la fecha antes indicada, redactores, editores y escritores decididos y astutos supieron esquivar la censura y publicaron en el extranjero, al ampliar el volumen a 21 pliegos, periódicos prohibidos; pero al ver la politización y divulgación popular de ciencias como la teología, la filosofía, la filología y la economía, se endurecieron las medidas de control y censura. Con-

secuencias inminentes fueron la prohibición de obras de algunos autores, como Heine y la "Joven Alemania", e incluso la producción parcial o total de algunas editoriales. Tales medidas afectaban asimismo a grupos de oposición —clubs y asociaciones— llegando incluso a la detención, encarcelamiento o destierro, según demuestra la así llamada "persecución de demagogos" ("Demagogen-verfolgung") de 1819. La misma realidad recoge una canción estudiantil de la época: "Quien conoce la verdad y la pregona/ acabará en Berlín en la encerrona".

La censura y la prohibición incluía toda crítica a la casa soberana y al gobierno, a la nobleza y a la milicia, al cristianismo y a la moral. De inmoral y blasfemas fueron calificadas la mayor parte de las escenas del *Fausto I,* y de ofensa a la dignidad de los nobles oficiales prusianos la escena en que Kleist hace llorar al *Príncipe de Homburgo.* El *Egmont* de Goethe era demasiado liberal y el *Guillermo Tell* de Schiller excesivamente revolucionario. En la mayoría de los teatros que dependían de la corte o del príncipe estos dramas estaban vetados o tenían que ser expurgados. Y algo similar ocurría con los libros y la prensa, donde el censor, según conocimientos y propia voluntad, corregía o tachaba a discreción, de lo que se burla Heine en el XII capítulo de su libro *Ideen. Das Buch Le Grand (Ideas. El libro Le Grand)*: "Los censores alemanes -------------- necios -----------". A pesar del rigor utilizado por los censores y la falta de unidad de criterio en los 38 estados de la federación, no se pudo evitar el "contrabando de ideas" a través de la literatura, si bien no podemos pasar por alto los daños y la repercusión negativa que tuvo en muchos escritores alemanes. "La jurisdicción de la sospecha", según Marx, repercutiría hasta hoy día en el curso de la literatura alemana en las divergencias de clases (rebeldía, por una parte y por otra, retirada al intimismo).

Resumiendo podría decirse que la literatura alemana, entre 1815 y 1848, o concretamente el escritor, desarrolló una importante actividad escrituraria a pesar de las circunstancias políticas actuales, casi siempre adversas.

¿Para qué sirve la literatura?

Concepto de la literatura anterior al 48

Para que el lector moderno pueda valorar y comprender correctamente el carácter y la importancia de la literatura alemana anterior al 48, debe tener en consideración algunas diferencias fundamentales entre aquélla y la vida literaria actual. En primer lugar, la literatura nacional era joven y actual para el crítico y lector herederos del 1815, porque su procedencia estaba asociada al XVIII ilustrado. Era "moderna" en su temática y estilo comparada con la literatura "clásica" de la antigüedad greco-latina. Hasta 1848 no existía en la universidad la cátedra de "Literatura alemana", en todo caso, quienes se ocupaban de ella eran los "germanistas" encargados de la enseñanza de Derecho (antiguo) e Historia y Lengua alemana (antiguas); éste fue el caso de los Hermanos Grimm, Uhland, Gervinus, Hoffmann von Fallersleben, etc., sospechosos, sin embargo, en aquella singular Alemania, por su tendencia "alemana" investigadora y quienes tuvieron que sufrir ante las rígidas medidas disciplinarias. Las conferencias y la obra de estos germanistas o de otros escritores, relacionadas con la historia de la literatura alemana —unas 50 en total hasta 1848— eran calificadas sobre todo como "discursos parlamentarios camuflados, según propia calificación de Goethe de los poemas de Byron" (Th. W. Danzel, 1849), es decir, muestra clave de oposición política.



El Berlín erudito: arriba: G. W. Hegel, debajo: C. Ritter y G. v. Humboldt, a la izquierda: A. W. Neander y Ch. Hufeland, a la derecha: F. Schleiermacher y A. von Humboldt

En la enseñanza media continuaba estudiándose sólo la literatura clásica; lo que provocaba acalorados enfrentamientos entre el profesorado progresista y las autoridades ministeriales, sobre el valor educativo de tal literatura, y ante todo por el temor de éstas de que la lectura de la obra de tendencia liberal nacional de los Klopstock y Lessing, entre otros, atentase a la dignidad del Estado o de la Iglesia cristiana. Esta literatura joven, antes de ser confinada después del 48, fue un factor poderoso importante en las controversias políticas e ideológicas, con crecientes y decisivas repercusiones prácticas. Se leía mucho más; y no sólo porque con la creciente alfabetización y bienestar crecía el número de lectores, sino también porque el saber leer era signo de distinción social. También la mujer, obstaculizada aun entonces por las trabas educacionales, leía bastante y empezaba a escribir. Los salones, círculos y asociaciones de lectores y las bibliotecas de préstamo se multipli-

caron, y entre 1820 y 1840 se duplicó el número de librerías, aunque el porcentaje de lectores a comienzos del XIX era solamente del 5 por ciento de una población global de 23 millones. Y si grande era la "fiebre de lectura", importante era también el afán de escritura, según testimonia el crítico literario W. Menzel en 1829: "Los alemanes no es que hagan mucho, pero escriben bastante [...] Nos hemos convertido en un pueblo de escritores y podemos poner en nuestro escudo un ganso en vez del águila bicéfala. La pluma rige y sirve, trabaja, lucha, produce, castiga y crea felicidad. Dejemos a los italianos con su cielo, a los españoles con sus santos, a los franceses con sus hazañas y a los ingleses con sus bolsas de dinero y sentémonos nosotros ante nuestros libros."

Metternich, sin embargo, lo veía desde otra óptica; él consideraba la ocupación literaria como algo politizante y endureció las medidas de censura y las órdenes de persecución de escritores y cierre de editoriales.

En el "Vormärz" la literatura (la poesía y los textos científicos y periodísticos) fue tomada muy en serio por potentados y lectores, y se operó un desplazamiento de la misma del plano político al ideológico, con lo que ganaron en interés e importancia la filosofía, la ciencia y la literatura. Y la que gana terreno, sobre todo en el ámbito político, es la crítica, consecuencia lógica de los numerosos debates teóricos sobre la función y misión de la literatura. Cuando el filósofo Hegel, profesor de la universidad berlinesa, escribía en 1820 que la filosofía, como pensamiento del mundo, siempre aparece más tarde de lo debido ("La lechuza de Minerva emprende su vuelo al anochecer"), Marx escribía 25 años más tarde la frase lapidaria: "La filosofía ha interpretado el mundo de distinta manera; de lo que se trata es de cambiarlo."

El mismo radicalismo encontramos en algunos escritores de esta época. Ludwig Börne defiende que el autor, más que "escritor de la historia", ha de ser "agitador y animador de ésta". Tal literatura, con la aparición en escena de los "Jóvenes Alemanes" y el vertiginoso incremento del periodismo y los escritos panfletísticos, adquirirá después de 1840 carácter programático político y suscitará conflictos con la policía y con el clasicismo y romanticismo heredados. Los debates resultantes de estas diferencias —ya constatados por Heine y que continúan todavía hoy día— sobre la funcionalidad del arte, concluyen en una nueva actitud ante la obra literaria, recogida en las palabras programáticas del gran poeta lírico: "La vida debe ser nuestro máximo interés, la revolución ha llegado a la literatura y la guerra será seria."

¿Biedermeier o Joven Alemania?

Mientras que Heine y los Jóvenes Alemanes toman una posición ofensiva y tienen esperanzas futuras en el nuevo arte, otros escritores como Immermann y Grillparzer —los denominados poetas del "Biedermeier"— ven con escepticismo el nuevo rumbo de la literatura posterior a Goethe y Schiller: "Ellos lo tenían fácil. Podían abstraerse y concentrarse en lo puramente ideal y espiritual, mientras que nosotros, en estos tiempos que corren de tendencia realista y política, nos vemos imposibilitados, y el escritor está arrastrado a lo práctico en menosprecio de la poesía" (Immermann). Podemos ver en lo que antecede, bien marcadas las dos tendencias que configuran la realidad social después de 1815. Realidad presente concebible como crisis y cambio, y de intentos paulatinos de solución de las estéticas heredadas hasta 1830, para, en esta década, ir adquiriendo un sesgo crítico-

ofensivo y ser desarrollada y consumada la nueva concepción de literatura y vida en el decenio de los 40.

En muchas historias de la literatura —especialmente en las antiguas— encontramos con frecuencia el término "Biedermeier" para designar la época literaria comprendida entre 1815-30 y 1848.

El concepto de Biedermeier

Hace algunos años, el profesor F. Sengle, gran especialista de la literatura de este periodo, utilizó el concepto de "Biedermeierzeit" para designar el fenómeno histórico-literario alemán del romanticismo tardío europeo. Sin embargo nos parece una generalización imprecisa de un solo aspecto de tan compleja época, que concluirá con la revolución semieuropea de 1848, para explicar el movimiento literario dominante en la llamada Restauración de Metternich. Ambos conceptos, el de "Biedermeierzeit" y el de "Restauración" resultan insuficientes para poderse imaginar los antagonismos entre los dos frentes dominantes, el conservador y el progresista. Una panorámica sobre las distintas manifestaciones literarias en el "Vormärz" podría aclarar mejor la situación. En uno de los extremos situaríamos la denominada "restauración espiritual militante" (militante geistliche Restauration), interesada en restablecer el poder de la Iglesia, dañado desde el siglo XVIII, a la que pertenecían, entre otros, el influyente crítico literario W. Menzel, editor del *Evangelische Kirchenzeitung (El diario de la iglesia protestante)*, Hengstenberg y J. Görres con sus *Historisch-politische Blätter (Hojas histórico-políticas)*. A éstos podríamos añadir los nombres de escritores como F. Schlegel, Eichendorff, Spitta y Gotthelf, y en cierto sentido el Tieck de la última época, Annette von Droste-Hülshoff y Stifter, quienes patentizan, a su modo, su cristianismo y conservadurismo en el término "Klassizismus", e implantan una literatura que conduzca a los grandes clásicos y con la que poder salvaguardar el ideal artístico y formal ante el antiesteticismo artístico burgués que se avecinaba; si bien hay que decir que su actitud era más bien de resignación que de ataque. Aquí hemos de adicionar en especial los nombres de Platen y Rückert, y también, en algún aspecto, los de Mörike y Grillparzer. Tanto en la lírica como en la narrativa sobresalen a última hora Geibel y Heyse. Ecos del emocionalismo y del romanticismo anticlásico se pueden registrar todavía en la escuela romántica suaba: K. Mayer, G. Schwab, Mörike y el joven Heine. Dentro de este quietismo político habría que mencionar a W. Müller, Hauff, Uhland, Chamisso y Lenau. Difíciles de encasillar en el mencionado antagonismo serían el novelista K. Immermann y el dramaturgo F. Hebbel.

La Joven Alemania

Sería inexacto calificar a los escritores de la "Junges Deutschland" como los únicos autores representativos de esta época, si bien los más significativos serían Ludolf Wienbarg, Heinrich Laube, Theodor Mundt y Karl Gutzkow, todos ellos, juntos con Heine, prohibidos según edicto publicado por el Parlamento de Francfort en 1835. No se puede, sin embargo, hablar de espíritu de grupo porque las diferencias y pendencias entre ellos eran frecuentes, incluidos sus mentores Ludwig Börne y Heinrich Heine, de quienes asumieron la línea literaria emprendida: nuevos temas —emancipación política, religiosa y moral-, nuevas formas —abolición

de la rigidez normativa de los géneros y preeminencia de la prosa-, y nuevos campos para el escritor, poeta, prosista, periodista, crítico. Los "Jóvenes Alemanes", aunque por diferentes caminos —Heine y Börne en el exilio— y bajo el lema recogido en el título *Journale sind unsere Festungen (Los periódicos son nuestra fortaleza,* 1828), desarrollarían una gran actividad periodística como fundadores, editores y redactores de revistas crítico-literarias, en las que pretendían divulgar y popularizar las ideas modernas. Son de mencionar entre otras: *Deutsche Revue* (Gutzkow-Wienbarg); *Phönix* (Gutzkow); *Aurora* (Laube); *Literarischer Zodiacus, Dioskuren* (Mundt); *Telegraph für Deutschland* (Gutzkow); *Zeitung für die elegante Welt (Revista para la gente elegante)* (Laube), etc. La crítica literaria, cultural y política se convirtió en su actividad principal, siguiendo la trayectoria iniciada por Börne y Heine en los años 20 con sus *Briefe aus Paris (Cartas desde París)* y las *Reisebilder (Cuadros de viajes)* heinianos. En 1833 escribía Laube: "Un nuevo mundo está en marcha, el que tendrá por bandera el análisis y el juicio como cetro. En este periodo de evolución rara vez lucirá el cálido sol y todo tenderá hacia la conductora luna —la crítica." Cuya "hija roja-sangre, la revolución" aparecerá muy pronto en el horizonte. Pero su postura sería muy pronto rebasada por una nueva corriente crítica más joven y radical, integrada por D.F.Strauß (Crítico de la religión), R. Prutz y A. Ruge (críticos de la ciencia) y, no en último lugar, los ideólogos Marx y Engels.

El edicto de Francfort prohibiendo por "Atentar contra la religión, la moral y las buenas costumbres" incluía entre las obras censuradas: *Die Poeten* (primera parte de la trilogía *Das junge Europa [La joven Europa,* 1833]) de Laube; *Madonna. Unterhaltungen mit einer Heiligen (M. Conversaciones con una santa,* 1835) de Mundt y *Wally, die Zweiflerin (W. la escéptica,* 1835) de Gutzkow.

Teatro popular y literatura proletaria

La polémica en torno a la función del arte no debe limitarse al apartado de la "alta" literatura según la norma de la historiografía tradicional. También hay que incluir en la valoración literaria otras formas que gozaron de gran importancia y que tuvieron considerable repercusión en el "Vormärz", por ir dirigida no al lector culto sino a la gran masa social urbana. Se trata de una literatura de carácter popular, de gran tradición regional —calendarios y canciones-, y otra más de tendencia política, dirigida al proletariado —canciones obreras y artesanales. No hay que olvidar que paralelamente a la actividad literaria en el campo de la filosofía, las ciencias, el arte, el periodismo, etc., y la antes mencionada literatura popular existía, a partir de finales del XVIII, otro mercado literario muy en alza que era el de la literatura de entretenimiento o "Trivialliteratur". Sólo algunos críticos literarios de este periodo —tal es el caso de Prutz— se percataron de la importancia de "este producto necesario en su tiempo y espejo del mismo", sucedáneo de la "alta" literatura, cuyo lugar debiera ocupar. Esta literatura moderna significaba el nacimiento de una nueva conciencia artística —contrapuesta al romanticismo— y una postura crítica frente al Periodo Artístico —preferentemente en los años 30— y un retomar las posiciones de jacobinos e ilustrados.

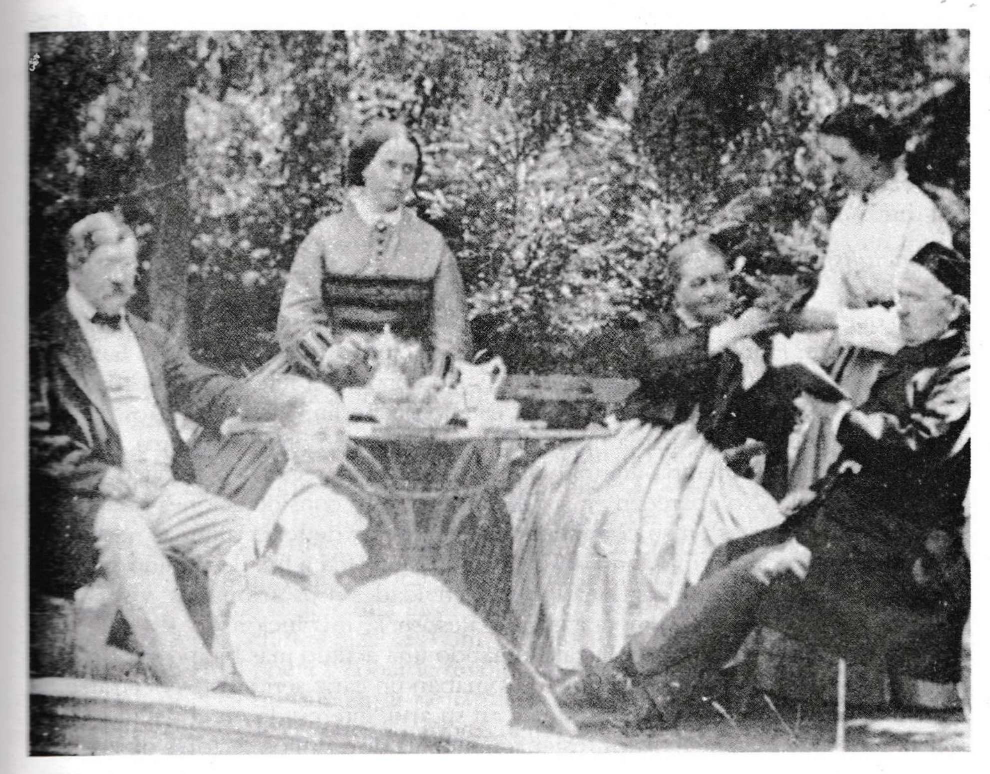
EL INFORTUNIO DE SER POETA, O SEA: DEL ESCRIBIENTE AL ESCRITOR

Oportunidades profesionales del escritor independiente

La profesión de la pluma va aumentando su prestigio a lo largo del XVIII y comienzos del XIX, logrando autonomía profesional al liberarse de las cadenas del mecenazgo y del servilismo. Prueba de ello son la mejor retribución, el aumento de las publicaciones y, no en último lugar, el reconocimiento social de los "poetas y pensadores" como representantes gloriosos y líderes espirituales de la nación, aunque también como temidos críticos. El culto a la persona de Goethe y la fama de su obra histórica son testimonio del nuevo rango que se concedía al artista de la pluma. Pero también se daba la otra cara de la moneda. No todo escritor podía alcanzar el éxito, la fama y el prestigio, ni la grandeza del olímpico weimariano. Desde que el escritor empezó a gozar de independencia, es decir, desde que existía mercado del libro, se acentuó más la correlación talento y reconocimiento social. Con la difusión y masificación de la literatura crecieron igualmente las dificultades de reconocimiento, al estar condicionado a la cuestión monetaria e ideológica. En el siglo XIX, y sobre todo en Alemania, eran frecuentes tales situaciones. En un principio el ser autor ya era de por sí una ventaja: siendo "clásico" o escritor de literatura divertida, o periodista, se tenían asegurados de antemano reconocimiento e ingresos. Sin embargo, el ser artista o poeta suponía ser un marginado o un apátrida y un enfrentado a la burguesía y a la clase económica pudiente y establecida, y, por supuesto, alejado del gran público y de su gusto artístico trivial.

Crisis de artistas

En la novela *Nachtwachen des Bonaventura (Las vigilias de Bonaventura,* 1804), el sereno grita al poeta de la buhardilla: "Amigo poeta, si quieres vivir no puedes escribir versos." En el relato de Brentano *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl (Historia del bueno de Kasperl y la bella Annen,* 1815) el poeta se avergüenza de su profesión cuando dice: "Quien vive de la poesía ha perdido el equilibrio." También el artista pierde su equilibrio en E.T.A. Hoffmann y se nos presenta desgarrado, enfermo, confuso, ido. Como ser anormal, en parte irreconocido, genio venido a menos, defensor y guardián de la humanidad, al margen de la sociedad, teniendo como premio único su vida destrozada, tal es la figura del artista y el poeta en la literatura hasta Grillparzer, según nos lo relata en *Der arme Spielmann (El pobre músico,* 1847). Pero no sólo en la literatura, también en la realidad la situación no era muy diferente. Grillparzer se queja del "malheur d'être poète". Escritores de noble ascendencia como von Kleist o Annette von Droste eran considerados como la mancha de la familia; Jean Paul y Grabbe buscaron refugio en el alcohol, Schlegel, Brentano y la Droste en la religión; y Mörike y Lenau en la enfermedad. Otros, como von Platen y Grillparzer, sublimaron su arte, renunciaron a la fama y al público y abandonaron la pluma, y aun otros, como Kleist, Raimund, Stifter, llegaron hasta al suicidio. Trayectoria parecida siguieron también otros artistas, como músicos y pintores. Los sinsabores que acarreaba el arte presentaban múltiples facetas: de desesperación ante la deshumanización y el aburguesamiento de la sociedad cambiante, de auténtico titanismo artístico y de



Mörike (a la derecha) en compañía de su familia

escepticismo antes las posibilidades y capacidad del arte. En una sociedad enemiga del arte era latente la crítica como expresión del deseo de buscar nuevas relaciones entre arte y sociedad. Un ejemplo clarividente tenemos en la biografía, obra y recepción de los escritores Mörike y Herwegh.

Eduard Mörike (1804-1875) como ejemplo

Eduard Mörike, nacido en 1804, se quedó huérfano de padre a edad muy temprana, teniendo que vivir en situación muy precaria. Alumno poco brillante, tuvo grandes dificultades para poder estudiar teología gratuitamente en la famosa Fundación de Tubinga, donde lo habían hecho Hegel y Hölderlin y otros muchos hijos famosos de Suabia, entre ellos Herwegh; todos ellos, según D.F. Strauß, "seducidos por el cebo de las fundaciones de la ratonera teológica." A la licenciatura siguieron varios años de dura peregrinación como coadjutor y vicario en diversos pueblos suabos, interrumpidos por el fallido intento de convertirse en escritor y de un amor desafortunado. En 1834 consiguió llegar a párroco. En 1832 había publicado una novela de carácter didáctico *Maler Nolten,* en la que el protagonista es un pintor, y a la que seguirán una narración breve en 1836 y la primera colección de poemas en 1838. Las siguientes etapas serían abandono de la profesión pastoral, acentuación del estado enfermizo, jubilación anticipada en 1843 y casamiento tardío y desgraciado. A partir de 1850 es reconocido su mérito literario y honrado pública-

mente, decayendo a la par su creación artística, reducida a algunas poesías y al relato *Mozart auf der Reise nach Prag (Mozart camino de Praga,* 1855) y reelaboración del *Maler Nolten*. La soledad y la enfermedad serían sus últimas compañeras. Hebbel, quien le visitó en 1862, escribió de él que "vivía atormentado en una situación de lo más miserable y lastimera." Murió en 1875 y cinco años después se le erigió un monumento en Stuttgart.

Provincialismo e intimismo

Lo que más llama la atención es que Mörike no salió jamás de los territorios de su patria chica: Franconia-Suabia. La única gran ciudad que conoció fue Stuttgart, con unos 40.000 habitantes en el año 1840. No conocía el Rin ni la industrializada Westfalia ni el lago Constanza, ni había estado en Berlín, Viena, Londres, París o Italia. Hasta 1850 apenas había mantenido contactos con otros escritores, ni había sostenido polémica literaria alguna; tampoco había aparecido en público y vivió casi siempre solo. No aparecen en su obra alusiones o consideraciones políticas, y éstas son muy escasas en su correspondencia, a pesar de tener algunas relaciones en este campo; por ejemplo, uno de sus maestros en Urach fue despedido por "demagogo", su hermano fue condenado por "actividades revolucionarias" y su amigo H. Kurz fue uno de los demócratas radicales en la revolución de 1848. Mörike siempre evitó las cuestiones políticas, tomando una actitud más bien conformista y distanciada cuando los acontecimientos tomaban un cariz serio. Este encerrarse en sí mismo, en su enfermedad neurótica y en su arte, interesado en el detalle psicológico, muestran la característica resignación típica de amplios sectores de la inteligencia literaria decimonónica y corresponde a su apolítico retraimiento. Esta reacción hay que interpretarla, al mismo tiempo, como un talante de protesta, cada vez más ostensible desde el romanticismo, en el artista sensible frente a la creciente burguesía, a la que el propio Mörike se sentía incapacitado de criticar, dada su especial situación.

G. Herwegh como ejemplo

Georg Herwegh era hijo de un hotelero, nació en 1817 y comenzó también los estudios de teología en la Fundación de Tubinga. Aquí entró muy pronto en contacto con la literatura de los Jóvenes Alemanes y con la filosofía crítica de los modernos hegelianos de izquierda. En 1836 fue expulsado de la Academia por indisciplina, iniciando a continuación su carrera de escritor. En 1836 rehúsa hacer el servicio militar obligatorio, y en 1841 consigue un gran éxito —a pesar de la censura— con una colección de poemas líricos de carácter liberal, rayando en el radicalismo democrático, titulada *Die Gedichte eines Lebendigen (Poemas de un viviente)*. Herwegh se hizo famoso de la noche a la mañana y contaba entre sus conocidos a Heine, Víctor Hugo, Feuerbach, Marx, Bakunin, Weitling y otros socialistas, comunistas y anarquistas. Seguirá su matrimonio con la hija de un rico comerciante, gozando desde entonces de independencia económica. En 1842 se encuentra en el cénit de su fama: viajes triunfales por Alemania y audiencia del rey de Prusia. Muy pronto adoptará, sin embargo, una actitud crítica frente al monarca censurándole extravagancias de toda índole, siendo por ello expulsado de Alemania, asentándose como exiliado en París después de numerosos viajes. En 1848 se

erige cabecilla de una legión de emigrantes alemanes que desde París pretenden prestar su ayuda a la revolución en Baden, siendo derrotado en su intento. Seguidamente se exiliará en Suiza, acusando las consecuencias su producción, que no ofrece en este periodo más que el himno de los trabajadores, escrito para la "Asociación General de los Trabajadores Alemanes (precursora del SPD - partido socialista). En 1866 retorna a Alemania, donde muere en 1875, pero será enterrado en Suiza y no cuenta con ningún monumento en Alemania. Lo que llama sobre todo la atención es el éxito desorbitado de su primera obra: seis ediciones en los dos primeros años y cerca de 15.000 ejemplares hasta 1848 —cuán distinto es el caso de la lírica de Mörike: 1000 ejemplares entre la primera edición de 1838 y la segunda de 1848. La lírica no se reducía ya solamente "a los sagrados e íntimos recintos del corazón" (Schiller), sino que conquistará la vida política y repercutirá y triunfará en ella, tomando incluso partido determinado. Resulta también extraño que un escritor alemán —no judío— del XIX sea acogido en los centros político-culturales europeos y esté estrechamente relacionado con la inteligencia crítica internacional. Es increíble la popularidad y publicidad —si bien efímera— que alcanzó Herwegh en su tiempo como poeta portavoz de la oposición política.

La imagen de Herwegh va siempre asociada al poeta que "rompe su arpa" en defensa de su compromiso moral y sus ideales políticos, renunciando a la "petulancia de creer que la literatura es artífice de la vida" (Prutz) y convencido de que sus objetivos sólo eran realizables como revolucionario. Consecuentemente fue difamado como mal poeta y cobarde revolucionario; y como demostración de que literatura y política no pueden ir de la mano, fue igualmente relegado y olvidado, como también lo fueron otros escritores demócratas.

El desarrollo de esta literatura sin perspectivas se paraliza, aferrados nuevamente los escritores a la línea conservadora postromántica: caso de Eichendorff, Grillparzer, Geibel, Hebbel. Algunos, sin embargo, entre los que hay que destacar en la Alemania de los años 20 a Uhland, Heine, Chamisso y Platen, a Lenau después de 1830, y a Freiligrath en la década de los 40, se anexionaron al tren europeo del romanticismo y del liberalismo de Victor Hugo, Béranger y Byron. Podemos registrar en algunos de éstos un distanciamiento crítico del romanticismo, siendo patente y característico de esos años de revoluciones el desarrollo de la vida y obra de Heinrich Heine.

Heinrich Heine, "enfant perdu"

Heinrich Heine, quien se autodenominaba el "último rey de la fábula abdicado", conecta con Byron, representante del romanticismo europeo occidental y activo participante en las guerras de la independencia griega. Byron encarna el espíritu y la postura literaria romántica de los años 20 del "dolor universal", fusión característica de la subjetividad radical y del sentimiento reflexivo abatido. Vinculados a éstos, y como expresión de la crisis de identidad social en la era Metternich, hallamos el fenómeno del "desgarramiento", del mito Hamlet y de las "Naturalezas problemáticas". La postura de derrota y resignación frente a la realidad imperante adopta a veces actitudes de protesta, sin que tengan ni expresión ni repercusión sociales (por ejemplo, Grabbe e Immermann). Heine, quien denomina a Byron (+1824) "primo" suyo, llama la atención sobre su asociación con el "dolor universal" ("él ha descubierto en el dolor nuevos mundos, y cual otro Prometeo se rebeló contra el miserable humano y contra la divinidad, más miserable todavía") y toma

una actitud de protesta y rebeldía, provocadora a veces, contra la burguesía farisaica —sirviéndose más que de la táctica byroniana, de su personalísima ironía, de la que da buena muestra en sus *Reisebilder (Cuadros de viaje,* 1826ss.) y en *Das Buch der Lieder (El libro de las canciones,* 1827). Sirva de ejemplo el final del tercer poema de su colección de poemas *Die Heimkehr (El retorno al hogar)*: "Mein Herz, mein Herz ist traurig,/ doch lustig leuchtet der Mai" ("mi corazón, mi corazón está triste, pero alegre refulge mayo"). En él recoge el idilio de un centinela que hace guardia en la muralla del viejo Lüneburg, y que finaliza con un deseo:

Er spielt mit seiner Flinte, Die funkelt im Sonnenrot, Er präsentiert und schultert- Ich wollt', er schösse mich tot.	El juega con su fusil al rojizo sol refulgente, descuelga y presenta su arma- ¡Ojalá me enviase la muerte!

"El presente", tal escribe Heine en 1831, "reclama el júbilo doloroso de las modernas canciones que no pretenden negar la engañosa armonía católica de los sentimientos sino más bien, a lo jacobino, y en aras de la verdad aniquilar los sentimientos".



Heinrich Heine (1797-1856)

Desde el exilio en París, a partir de 1831, Heine finaliza la iniciada crítica al romanticismo, "poesía del desmayo", con una serie de publicaciones teóricas: *Die Romantische Schule (La escuela romántica,* 1836); *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland (Historia de la religión y la filosofía en Alemania,* 1834). En ellas, Heine ofrece una particular interpretación y define la nueva función social de la literatura. Heine se colocará en la vanguardia de los escritores —entre los que se encuentran los Jóvenes Alemanes Gutzkow, Laube, etc.— para quienes, según sus palabras y su programa "no existe diferencia entre vida y literatura; la política es inseparable de la ciencia, el arte y la religión, y los artistas son al mismo tiempo tribunos y apóstoles".

Arte y política

Más tarde, Heine precisaría este concepto de la literatura operativa en un duro enfrentamiento dialéctico con Börne, recogido en *Ludwig Börne. Eine Denkschrift (Ludwig Börne. Un homenaje,* 1840). El "romántico" alemán insistía en su teoría de que el artista político debiera ocupar una posición "entre los partidos", por lo que fue calificado de traición por sus críticos, en absoluto desconocimiento de la realidad. Pues "la ingeniosa agudeza analítica y la maestría en el dominio del lenguaje y el estilo en sus historietas periodísticas contemporáneas" (Briegleb), y los artículos para el diario augsburgués *Augsburger Zeitung,* recogidos y publicados en 1854 bajo el título de *Lutetia,* hacen de Heine un escritor político difícil de encajar en esta posición. Y así se explica su intuición profética de la reacción nacional contra la revolución liberal, el comunismo y la aristocracia del dinero.

Alemania: un cuento de invierno

Con su epopeya en verso *Deutschland. Ein Wintermärchen (Alemania: un cuento de invierno,* 1844), la sátira alemana más importante del siglo XIX, Heine tomará parte, como poeta lírico, en la lucha política de su tiempo. Este ciclo de poemas nació a raíz del viaje que Heine realizó por Alemania en 1843, después de llevar 12 años en el exilio parisino. La forma utilizada en el siglo XVIII para las descripciones de viaje era la prosa (por ejemplo, *Die italienische Reise [Viajes por Italia],* de Goethe; *Ansichten vom Niederrhein [Vistas del Bajo Rin]* de Forster; *Spaziergang nach Syrakus [El paseo de Siracusa],* de Seume y el *Harzreise [Viaje por el Harz],* de Heine). Sin embargo, también fue utilizada la lírica, según puede verse en los *Cuadros de viaje* de Heine, en los *Spaziergänge eines Wiener Poeten (Paseos de un poeta vienés),* de Grün y las *Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters (Canciones de un sereno cosmopolita).* Heine utilizará esta vía y este medio —criticar al propio país al describir el extranjero— al visitar como un extraño la propia patria, ofreciendo un cuadro de "la Alemania real, de la Alemania anónima, misteriosa y grande" y de la "vieja, oficial y aburguesada". El resultado, al enfrentar ambas realidades, es una crítica despiadada para acabar con "la miseria alemana", tal y como encontramos en esta época en Marx y Engels, o en Heinrich Mann a propósito del próximo Imperio *(El súbdito),* o, durante la República de Weimar, en Tucholsky y John Heartfield, y que tendrá continuidad en Bertolt Brecht en su *Furcht und Elend des Dritten Reiches (Terror y miseria del Tercer Reich,* 1938, cuyo título original era "Alemania: un cuento de terror"), o en la actualidad en Wolf Biermann con un poema que lleva el mismo título que el de Heine, "Alemania, un cuento de invierno" (1972).

Lo que también exterioriza Heine en esta obra lírica es el amor, que brota del dolor, hacia la Alemania real y futura, un patriotismo hímnico que no pudo ser utilizado por los "fariseos de la nacionalidad" (Heine) y que era de tonos muy diferentes al de los posteriores cantores de la patrioteril grandeza alemana, desde Hoffmann von Fallersleben con el himno alemán *Deutschland, Deutschland über alles (Alemania, Alemania, sobre todo)* hasta los versos de Baumann, "Denn heute gehört uns Deutschland und morgen die ganze Welt" ("Pues hoy es Alemania nuestra y mañana lo será el mundo entero").

Primavera revolucionaria

La Alemania del "Cuento de invierno" es el país anacrónico, sin desarrollo, invernal, anclado "en su propio mundo, falto de presente político" (Marx, 1843), al mismo tiempo que un pueblo al que le espera una florida primavera revolucionaria, si, según reza el prólogo, "conseguimos lo que los franceses ya han iniciado y nosotros hemos realizado con el pensamiento [...]". Así, pues, se puede decir que esta sátira, prohibida por la censura, a la vieja Alemania sin presente —representada por los "fantasmas" de Prusia, el Kaiser, el militarismo, el nacionalismo teutón, la Iglesia y el cristianismo, el romanticismo, el medievo y Barbarroja y los burgueses restauradores del nuevo Hamburgo— era la profecía de la futura Alemania. En este sentido y en este lugar podemos hallar un punto de contacto entre Heine y Marx, a quien aquel conoció personalmente en el exilio en París. Este es también

el espíritu de la obra, desde el primer capítulo en que aparece una niña interpretando al arpa la "canción de la renuncia cristiana" donde ensalza la dicha terrena, libre de la esclavitud espiritual y de la explotación económica, hasta el último en el que el poeta anuncia la lucha en nombre de "la nueva estirpe".

Poesía política

Heine apreciaba su *Alemania. Un cuento de invierno* como aportación a la lírica política y al mismo tiempo como la "mejor canción" frente a la "línea poética" de su época. El poeta alemán era consciente que con esta obra emprendía una nueva técnica que venía a ser la superación del clasicismo estético y la introducción de nuevos elementos poéticos formales a través de la fusión de una prosa periodística y una lírica popular, de la sátira y el himno, de la ironía y la utopía, la comedia y la tragedia. Con esta clase de literatura política Heine, en solitario —salvo los comienzos de Herwegh y las muestras epigónicas de Weerth-, se siente comprometido con el nuevo rumbo y la nueva función de la poesía como medio de enlace entre pensamiento y obra, arte y sociedad (v. cap. 6,7 y 27 de *Alemania* y su poema *Doktrin).* Después de la revolución de 1848, Heine —amarrado al lecho del dolor y la enfermedad hasta su muerte en 1856— fiel a sus principios dirigirá su mirada al futuro. El último poema de *Lamentationen* —colección incorporada a su *Romanzero* (1851)— titulado *Enfant perdu,* comienza con los siguientes versos:

Verlorner Posten in dem Freiheitskriege, Hielt ich seit dreißig Jahren treulich aus. Ich kämpfte ohne Hoffnung, daß ich siege, Ich wußte, nie komm ich gesund nach Haus.	En la lucha perdida por la libertad persisto fiel hace ya treinta años; luché sin esperanzas de victoria a sabiendas de que no retornaría ileso.

Y en la estrofa final concluye: "Un puesto está vacante -siguen las heridas abiertas/ uno cae y los otros le siguen./ Mas yo caigo invicto, y mis armas/ no se han quebrado, sólo mi corazón está roto." El mensaje político heineano es bien claro: "La vieja sociedad está condenada y ejecutada desde hace tiempo [...] ¡Ojalá se venga abajo este viejo mundo en el que ha desaparecido la inocencia y crecido el egoísmo, donde el hombre es explotado por el hombre".

El dolor universal

La evolución de Heine de poeta romántico del "dolor universal" a poeta político es sintomática del desarrollo de la literatura alemana desde 1815 a 1848. Heine superó la depresión artística postromántica, supo dar operatividad a la literatura y fue el único autor alemán que en su época consiguió para la literatura alemana rango europeo, como anteriormente sólo lo habían logrado Goethe y E.T.A. Hoffmann. Sin embargo, a ningún historiador alemán se le ocurrió en su tiempo calificarlo como "el poeta más importante después de Goethe", según lo hicieron al unísono Marx y Engels. Tuvo que pasar mucho tiempo hasta ver superados los prejuicios que se cernían ante el incómodo escritor germano-galo. Después del chauvinismo imperante en la germanística de finales del XIX llegó el nacionalsocialismo que declararía a Heine como autor non grato: su nombre desapareció prácticamente y su popular poema al *Lorelei* ("Ich weiß nicht, was soll es bedeuten" ["No sé lo que significa'"]) se convirtió en canción popular de autor anónimo.

La crítica, sin embargo, incluso la de su tiempo, fue injusta con la persona y la obra de Heine, debido a sus ideas político-morales, y si bien se reconoció su talento como poeta lírico, no se le perdonaron sus convicciones personales. Fue difamado por judío, intelectual antialemán, "periodista con revólver", libertino sin carácter, comunista, etc.

Recepción de Heine

Prueba de ello fue el fracasado intento de erigirle un monumento, a finales del XIX, en las ciudades de Düsseldorf, Francfort y Hamburgo. Y aunque más tarde portavoces liberales y socialdemócratas intentasen, durante la República de Weimar, enderezar el entuerto, el caso es que Heine continuaba siendo excluido de los planes de estudio escolares. En 1936 un tal Lutz exigía en tono radical que "Heine no debía figurar en ningún manual de literatura ni en ninguna antología escolar. No debía investigarse sobre Heine, ni editor alguno había de publicar su obra." Incluso, en un informe de 1966 sobre Heine en la enseñanza de la República Federal, podía leerse: "Para quien estudiaba literatura en una escuela federal después de 1945, el nombre de Heine apenas le decía nada, a no ser que hubiera tenido un profesor especial. En los planes de estudio, en los manuales de lectura y en las antologías, Heine, caso de figurar, ocupaba un lugar inferior a autores como Eichendorff, Hauptmann o Kafka" (E.D. Becker).

Desde entonces, afortunadamente, ha cambiado bastante la situación; sobre todo en el campo de la investigación, y tanto en la República Federal como en la Democrática —antes de la reunificación— se reconoció el error y la injusticia cometida con el difamado Heine.

El final de la era artística, o nuevos tiempos, nuevo arte

De sobra es conocido, para el crítico de arte del siglo XX, que los jóvenes escritores protestaban contra el estilo y el pensamiento desfasados, declarando por muertos el arte y la literatura y proclamando en sus obras y programas el comienzo de una nueva era. La lucha de tendencias y corrientes, el rápido cambio y la etiqueta de la moda ha sido siempre la característica de lo "moderno", siempre defendiendo el progreso frente al ayer anticuado o incluso "clásico". Sin embargo, lo "moderno" es más viejo que "la última novedad" que incluye además "el viejo nuevo", que puede ser incluso moderno, pues, como decía Brecht, "hay muchos para los que es totalmente nuevo".

La cuestionable idea del arte

La polémica y controversia sobre tales cuestiones vuelve a cobrar actualidad en el "Vormärz", agudizadas con la discusión sobre función y significado de la literatura clásico-romántica en estos decenios. Causas de esta situación fueron entre otras: la crisis general política e ideológica a finales del XVIII, que culminaría en la revolución parisina de 1830, y el consiguiente cataclismo europeo y cambio social; de tal manera que muchos contemporáneos, desde los años 20, eran conscientes de que se "hallaban en el centro crítico de la transición de un periodo universal a

otro" (Schlegel, 1827). Otra razón sería la desaparición en la década de 1825 a 1835 de una serie de nombres importantes de la época anterior: Jean Paul, Federico Schlegel, Goethe, Hegel, Guillermo von Humboldt, etc.

Esto por un lado. Por otro, el auge que iban adquiriendo, en los años 30, los movimientos liberal-burgueses y democráticos, representados por los escritores jóvenes quienes cada vez veían más claro que los nuevos intereses de su tiempo no podían fomentarse con los medios y principios del arte clásico-romántico. La cuestión consistía en averiguar el origen del mal: radicaba en los principios mismos, defectuosos, del arte, o en la falta de condiciones en los nuevos tiempos, para la realización del ideal artístico de las obras maestras literarias. El debate partió de la polémica en torno a Goethe, como representante de la concepción heredada del arte.

Polémica en torno a Goethe

Las extraordinarias vida y obra de Goethe —para su época modélicas— alcanzaron muy pronto un alto grado de reconocimiento y hasta veneración cúltica, pero con el tiempo se transformaron —debido al "despotismo de la fama" (Gutzkow) y al poder normativo de sus obras— en protesta y oposición. La discusión se desencadenó por el hecho de que el príncipe weimariano de las letras alemanas se mostró reservado y hasta crítico, después de 1815, con los nuevos movimientos liberales y con la literatura de carácter político. El principio goetheano lo recoge Schiller, su defensor, en la siguiente aseveración: el auténtico artista tiene el deber de "no pertenecer a ningún pueblo, ni a ninguna época". Goethe —artista *par excellence*— se mantuvo consecuente, y quien no podía ni quería seguirle debía abandonar el arte, y no tenía por qué criticar su principio. A esta postura, seguida por los tradicionalistas y los escritores del "Biedermeier", suma el historiador contemporáneo de literatura, Gervinus, una variante liberal y provocativa: para él la muerte de Goethe significaba el fin de la literatura nacional alemana, y consideraba imposible su continuidad. El estado debe primero preocuparse por las luchas políticas para lograr la unidad externa, y una vez lograda ésta, podrá llegar un nuevo florecer de la literatura alemana. Tal argumento sigue repitiéndose hasta en nuestros días. Sin embargo, muy distintos serían los resultados de las críticas de Goethe. Consecuencia sería la reorientación y la nueva función que se asignará a la literatura alemana en la década de los 30.

Wolfgang Menzel, crítico de Goethe

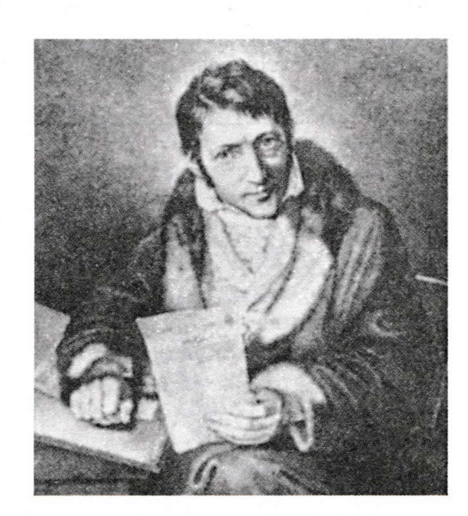
El primer impulso a este importante debate procedía de la pluma del influyente crítico literario Wolfgang Menzel, quien en su exposición de la literatura alemana, *Die deutsche Literatur,* publicada en 1828, proclamaba en tono desafiante que Goethe no era un genio, sino un talento malgastado al enfrentarse con temas que iban contra la moral, la religión y la patria. La crítica de Menzel, de tendencia escolar y de apariencia liberal, estaba basada en una farisaica moral cristiana, en un declarado patriotismo antisemita y una indefinida y obscura concepción romántica del arte como medida de todas las cosas. Este tipo de crítica, cimentada en la denuncia e intoxicación, se ha dado siempre en Alemania, y en especial contra autores "anticristianos" como Goethe, o judíos como Heine, humanistas como Heinrich Mann, socialistas como Brecht o "simpatizantes del terror" como Heinrich Böll.

La crítica de Menzel a Goethe fue recogida más tarde por el periodista y crítico Börne quien le acusaba de "indiferencia política en las cuestiones de actualidad", relacionadas, no como apuntaba Menzel con la "nación", sino con la "libertad". Börne lucharía, a través de sus artículos, recensiones y crítica a otros autores y a lo largo de su vida y actividad periodística, desde 1818 hasta su muerte en 1837, por un periodismo político a través de las revistas, basado en la libertad y el progreso. Goethe, el más importante de los autores alemanes, tenía la obligación de haber utilizado su autoridad en el campo de las letras para promocionar la causa de la libertad burguesa y liberar al individuo de la opresión del príncipe; sin embargo, se limitó a seguir siendo su siervo buscando solamente su estabilidad.

Genio y miseria social

Esta crítica será asumida y desarrollada por Engels en 1846-47 sobre un fundamento político-moral: "Goethe toma una postura ambivalente frente a la sociedad de su época. Unas veces aparece como hostil, huyendo de lo que le resulta enojoso [...], otras como amigable, defendiéndola contra los movimientos históricos que la acechan [...]. Y así se nos presenta ora como un coloso, ora insignificante, a veces terco, burlón, despectivo, y otras considerado, contentadizo... Goethe no estaba en condiciones de acabar con la miseria alemana, más bien ésta acabó con él...".

Börne consigue con su crítica a Goethe desvincularse de esa literatura clásica considerada modélica, y a la que Heine pondrá nombre propio, calificando al romanticismo de "Periodo artístico" y al clasicismo como "La escuela de Goethe".



Ludwig Börne (1786-1837)

Espejismo del arte

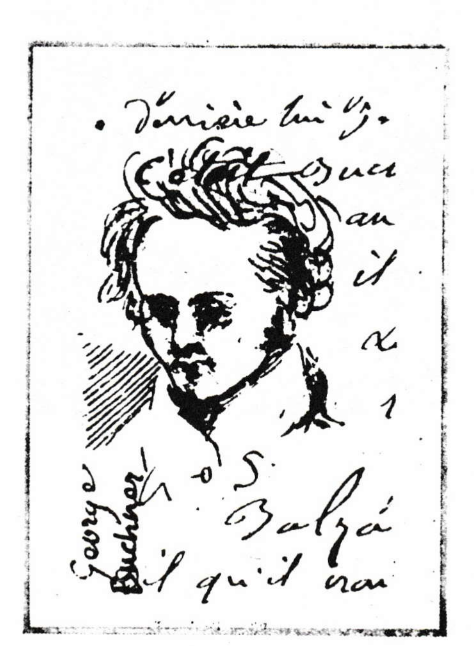
Según exteriorizará Heine en su *Escuela romántica* de 1836: "Los goetheanos consideran [...] el arte como un segundo universo, al que colocan tan alto que todo el quehacer de los hombres, su religión y moral, gira cambiante y mutable bajo él". Y este arte, según criterio de Heine anterior a la revolución de junio, "sucumbirá porque su principio yace en las raíces del antiguo y desaparecido régimen y en el pasado del Sacro Imperio Romano. Por tanto los vestigios marchitos de aquel pasado están en intolerable contradicción con el presente [...] Y los nuevos tiempos engendrarán un nuevo arte, en consonancia con ellos, y que no ha de simbolizar ese pasado, y que traerá consigo una nueva técnica, distinta de la heredada."

Esta crítica de Heine al pasado y las estimulantes ansias de conseguir un nuevo arte y una nueva técnica —valederas hasta Benjamin y Brecht— encontraron gran acogida en los escritores de la "Joven Alemania": Gutzkow, Wienbarg,

Laube, Mundt. Pero muy pronto desfallecieron en su espíritu crítico revolucionario al ser denunciados por Menzel, y ser prohibidas sus obras en 1835: "Luchamos por los senderos que llevan a la meta, no por la meta en sí", se quejaba Gutzkow, con lo que daba a conocer que la lucha por una literatura nueva, vinculada a la realidad, no pasaba de sus inicios y que el escritor debía continuar sirviendo de precursor y enlace entre el pasado inmediato y el futuro deseado. Los Jóvenes Alemanes, como críticos del Periodo Artístico y preparadores del terreno donde debía fraguarse la emancipación del individuo, buscaron ésta —aunque parezca una paradoja— en los mismos círculos donde la había encontrado la vieja literatura: en los círculos cultos, lejos de donde habían tenido lugar los movimientos populares de los años 30 y 40.

Georg Büchner como ejemplo

Los Jóvenes Alemanes modernizaron la literatura con una nueva temática (defensa de la libertad, de la emancipación de los judíos, de la mujer, de la burguesía universal, abolición de las clases sociales, libertad religiosa, etc.) y rompiendo las barreras del exclusivismo clásico-romántico con su actividad práctica como periodistas. Pero también recibieron la crítica política de Goerg Büchner, quien escribe a Gutzkow en 1836, quejándose: "¿Reformar la sociedad a través de las ideas y por la clase culta? ¡Imposible! Nuestro tiempo es esencialmente materialista. Si llevasen la reforma por la vía política, muy pronto llegarían al lugar en que cesaría por sí misma." Büchner, con su obra y sus radicales consecuencias, llegó muy pronto —prescindiendo del "fantasma muerto del viejo arte"— al punto en que la nueva literatura comenzaba a ser realidad.



Georg Büchner

Büchner, con excepción de Hölderlin, es uno de los escritores alemanes más difíciles de encasillar en la evolución histórica de la literatura alemana. Aunque era algunos años más joven que los autores de la Joven Alemania, empezaría a escribir después de la Revolución de Julio, pero superó a éstos, tanto en la concepción como en la praxis de la literatura con su progresista y moderna postura socialista. No conoció a Heine —con quien pudo haber sintonizado— y tampoco vivió los comienzos del socialismo y de la literatura social revolucionaria de los años 40. Para los Jovenes Alemanes, Büchner pasó desapercibido como revolucionario y como escritor, porque sus escasos escritos fueron confiscados o publicados con posterioridad. Hasta comienzos de nuestro siglo no gozó de difusión la obra de Büchner, después de una primera edición crítica provisional de sus escritos en 1879 y del estreno de sus obras dramáticas entre 18[illegible] y 1913. Desde entonces, Büchner está considerado, con Lenz, Kleist y Grabbe, como

uno de los grandes clásicos y "modernos" dramaturgos alemanes, habiendo intentado, tanto naturalistas como expresionistas y representantes del teatro absurdo, ganárselo para su causa.

Literatura y revolución

Sin embargo, Büchner no es el arquetipo de escritor político de las décadas de las revoluciones. Büchner supo compaginar su actividad científica, como investigador en el campo de la anatomía y ciencias naturales, con la política como revolucionario —cofundador de la "Sociedad para la defensa de los derechos humanos" en Gießen— y con sus aficiones literarias. La primera publicación de Büchner fue *Der hessische Landbote (El mensajero de Hesse,* 1834), un panfleto revolucionario redactado con el párroco de Butzbach, Weidig, uno de los demócratas más significativos del sur de Alemania en los años 30. El escrito, en estilo bíblico-popular, en un lenguaje retoricista y preciso a la par, ponía al descubierto, con estadísticas minuciosas y detalles fidedignos, la explotación desconsiderada de los campesinos por el Gran Duque de Hesse, incitando al pueblo a la revolución. El primer editor de Büchner, Emil Franzos, escribía refiriéndose al *Mensajero:* "Por primera vez en Alemania un demócrata toma partido no por los bienes espirituales de la inteligencia sino por los materiales de los pobres e incultos; por primera vez se oye una voz no en pro de la libertad de prensa, el derecho de asociación y el censo electoral, sino en defensa de 'las grandes cuestiones de estómago'; por primera vez en lugar de la agitación política aparecen la queja y la acusación social-demócrata".

Ya durante su estancia como estudiante en Estrasburgo había escrito Büchner en 1833: "Si algo puede servirnos de ayuda en nuestro tiempo es la fuerza. Ya sabemos qué se puede esperar de nuestros príncipes [...]". Sin embargo, al mismo tiempo escribía también que él se abstenía de toda acción revolucionaria "porque yo considero en la actualidad empresa inútil todo movimiento revolucionario y no participo de la ceguera de quienes ven a los alemanes como a un pueblo preparado para la lucha por sus derechos". La resignada postura de que "no hay nada que hacer" porque la relación de fuerzas era desfavorable estaba justificada y era determinante del sentido práctico de Büchner. Así se explica también el que éste, después del fracaso del *Mensajero de Hesse,* abandonase las acciones subversivas buscando una nueva vía de expresión más eficaz. En el plazo récord de cinco semanas escribe *Dantons Tod (La muerte de Dantón),* cuyo tema central será la revolución francesa. Al ser, mientras tanto, buscado por la policía huye a Estrasburgo y posteriormente a Zúrich. En el exilio, aun cuando dedicado plenamente a su profesión —preparación de doctorado y cátedra— tendrá todavía tiempo para la literatura, componiendo en brevísimo tiempo la comedia *Leonce und Lena,* el drama social —aunque fragmentario— *Woyzeck,* la narración antológica —aun cuando también incompleta— *Lenz* y algunas traducciones. El 19 de febrero de 1837, una semana después de Börne, muere Büchner a consecuencia de unas fiebres tifoideas. A Herwegh, quien poco después llegaría también como emigrante a Zúrich, debemos el bello epitafio a Bücher: "Una canción incompleta enterró consigo en la tumba/ con él se llevó los más hermosos versos".

La crítica de Büchner al Periodo Artístico no es tan manifiesta como la de Heine y los Jóvenes Alemanes, sino que es más práctica y más en consecuencia con su actividad como dramaturgo y narrador.

Ideal artístico

Estimaba a Goethe, apenas se interesó por Hegel, criticó duramente a Schiller y a los románticos como "poetas idealistas" cuyos principios estéticos, según leemos en *Lenz,* "constituían un vergonzoso desprecio de la naturaleza humana". Contra tales teorías y obras, Büchner presenta ejemplos prácticos de lo que ha de ser el nuevo arte y el acercamiento a la realidad social. Su concepción anti-idealista de la vida y el arte queda plásticamente reflejada en la siguiente frase justificatoria del *Dantón:* "El escritor no es un maestro moral, él inventa y crea figuras, revive tiempos pasados, y el público debe aprender de ello y saber ver y observar en la historia qué sucede en el entorno de la vida humana". Y la misma conclusión y consecuencias estéticas podemos deducir de sus precisas palabras en *Lenz,* al discutir con Kaufmann sobre el tema: "Yo exijo en todo —vida, y posibilidades de existencia, y entonces todo marchará sobre ruedas, prescindiendo de si es feo o bello. El sentimiento de que lo creado encierra vida se halla por cima de ambas categorías y es el único criterio válido en cuestiones de arte [...] Hay que amar a la humanidad para poder penetrar en la particular esencia de cada cual. Nadie debe parecernos demasiado pequeño o demasiado feo, entonces es cuando comenzaremos a comprenderla. El rostro más insignificante produce una impresión más profunda que la mera sensación de lo bello, y uno puede hacerlo surgir de sí mismo sin tener que acudir a copias del exterior, donde ni vida alguna, ni músculos ni pulso cualquiera palpitará y dejará verse para nosotros".

Estética de lo pequeño y de lo feo

Büchner, después de ocuparse de los héroes idealistas en *La muerte de Dantón* y de la "sociedad moderna difunta" en la sátira de *Leonce und Lena,* concentra su atención en el relato *Lenz* y sobre todo en el *Woyzeck,* es decir, en la realidad menos preciada de los pequeños y desfavorecidos por la naturaleza, llevando a la escena esta figura, encarnación de los pobres y oprimidos, como hubiera hecho anteriormente con los míseros campesinos en *El mensajero de Hesse.* Su técnica expresiva consistía en "dejar a sus personajes que se exteriorizasen por sí mismos, sin necesidad de copiar de lo externo", con lo cual se distanciaba de los recursos dramáticos del teatro idealista —proclamación de las soluciones dramáticas mediante el discurso actuante del héroe— e incluso de la estrategia de signo liberal de los Jóvenes Alemanes y posteriormente de muchos de los líricos políticos, exceptuados Heine y Weerth.

EL PROGRAMA DE LA POESÍA POLÍTICA

Desde tiempos lejanos, pero sobre todo desde la época de la Reforma y las primeras revoluciones de signo burgués, el escritor consideró como derecho y deber propios el ocuparse en sus obras de las grandes cuestiones ideológicas y políticas de su tiempo. Y desde tiempos remotos, pero especialmente desde el siglo XVIII, los escritores fueron ensalzados y pagados, amonestados o perseguidos por los dueños del poder, según la postura por ellos adoptada o el rigor de sus críticos.

El escritor y la política

Lutero, autor de "la marsellesa del siglo XVI" (Engels), "Ein feste Burg ist unser Gott" ("Un firme castillo es nuestro Dios"), y de otras muchas canciones y escritos religiosos, y, sobre todo, Thomas Müntzer, autor de numerosos libelos y agitador en la Guerra de los Campesinos, fueron perseguidos por sus ideas políticas (literatura del Humanismo y la Reforma). La crítica a la religión fue siempre, después de la Reforma, un asunto político de primer rango. Tuvimos un ejemplo en la polémica dialéctica entre Lessing y el pastor Goeze, y otro, también elocuente, en Fichte, quien en 1799 fue desprovisto de su cátedra, acusado de ateo. Gutzkow fue condenado en 1835 a diez semanas de cárcel por haber defendido en su novela "anticristiana" *Wally, la escéptica* la "emancipación de la carne". Y lo mismo puede decirse de la literatura de marcada posición política, aun siendo legal y patriótica. Gleim, con su *Grenadierlieder (Canciones del granadero,* 1758) a la Guerra de los Siete Años, conquistó fama y reconocimiento. Klopstock y Schiller (1792) fueron honrados con la distinción de "ciudadano francés" por la Asamblea Nacional, por cantar en sus versos "la idea de la libertad burguesa", lo que sólo les acarrearía complicaciones en la feudal Alemania. Goethe fue recibido en audiencia por Napoleón, aunque sin especial repercusión, y los patriotas berlineses que se oponían a Napoleón —Kleist, Körner, Arndt, etc.— no gozaban del beneplácito de la corte berlinesa, siendo catalogados de demagogos. Únicamente recibieron honores y privilegios reales los escritores monárquicos o apolíticos, caso de E. Geibel.

La oposición contra el poder y su política fue duramente reprimida. Algunos casos llamativos: el poeta D. Schubart estuvo diez años encarcelado, desde 1777, siendo psíquica y físicamente maltratado; Schiller tuvo que abandonar Württemberg, su patria chica, para no sufrir la misma suerte (*"Los bandidos* me costaron patria y familia", según propia confesión); los escritores jacobinos fueron perseguidos y Napoléon mandó fusilar al librero Palm para que sirviese de escarmiento a los escritores alemanes. Metternich ordenó la persecución de los intelectuales "demagogos", y después de 1830 unos fueron encarcelados, y otros presa de la censura y la prohibición. El ministro del interior prusiano V. Rochow publicó un decreto desaconsejando a sus súbditos exteriorizarse en público sobre la actuación de la autoridad. Consiguientemente se dispararían las cifras de exiliados: entre 1830 y 1844 el número de emigrantes alemanes ascendió en Francia de 30.000 a 170.000, en Suiza de 20.000 a 40.000 y en Bélgica de 5.000 a 13.000. Las medidas prohibitivas contra la literatura de la oposición durante el "Vormärz" cumplieron, en un principio, sus objetivos; sin embargo, resultaron ineficaces después de 1830: fueron numerosos los escritores e intelectuales que criticaron directamente en sus obras la constitución y la miseria social, participando algunos activamente como parlamentarios —Uhland, Grimm, Arndt, Blum, etc.—, o en la clandestinidad —caso Follen, el pastor Weidig, Büchner, Herwegh, etc.

La década precedente a la revolución de 1848 fueron los años en que más se radicalizó la politización de la literatura, encontrando por primera vez su justificación teórica en la poesía política. El programa y la problemática de esta literatura fueron cobrando forma y cuerpo al calor de las controversias y acaloradas disensiones entre feudalismo y burguesía, entre la aristocracia liberal del dinero y el proletariado radical sobre la herencia estética del Periodo Artístico.

Politización de la literatura

En vista del escapismo de los clásicos y románticos, de su huida del mundo de la política y de la búsqueda del orden moral estético como refugio, se hacía necesaria la conquista del estado y la política, incluso, hasta como objeto central del arte y la literatura.

Poesía política

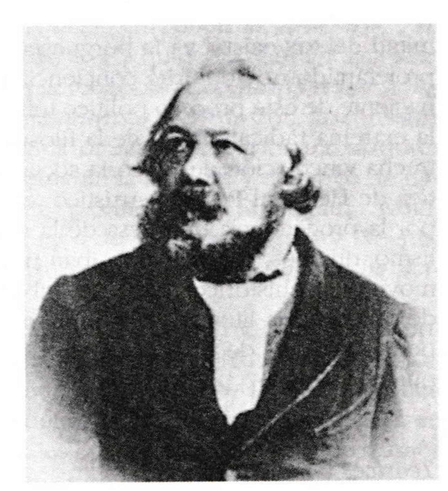
Legitimada por una larga tradición, la tesis dominante desde finales del XVIII y reafirmada por Goethe en los últimos años de su vida, de la disociación estética entre poesía y política fue adquiriendo carácter dogmático. Incluso entre escritores del "Vormärz", vinculados formalmente al romanticismo y al clasicismo, y algunos otros de los Jóvenes Alemanes, continuaban emparentados con esta tesis heredada. Börne, defensor desde 1819 de la politización de la literatura, excluía, sin embargo, de esta línea a los poetas, y Wienbarg, el teorizador de su generación, llega más lejos defendiendo también la intervención del poeta lírico en la política moderna y, sin embargo, les negaba participación directa "en la ideología del lector". Y similar fue la postura de Heine quien defendía que los intereses políticos "únicamente debieran ser estimulados en buena prosa". En tonos idénticos se expresaban también el mismo Herwegh y hasta Freiligrath —ambos celebrados líricos políticos— al solicitar para la poesía los temas "eternos", dejando a un lado "la maldita basura y porquería de la miserable y deplorable vida humana y estatal" (Freiligrath, 1841). Sin embargo, en esta década, y capitaneada por Prutz, se implantó la moderna tesis acabando con los dogmatismos clásicos, siendo formulada del modo siguiente: "Cuando en una nación existe conciencia política, ésta deberá encontrar su expresión poética; entonces tendremos una poesía política. Además, donde realmente existe poesía política, la política será el contenido del individuo artista..."

Considerada de este modo la literatura política, no sólo sería una variante literaria sino la expresión histórica condicionada de una ampliación del campo literario, con la consciente y correspondiente cualidad política. Se pretendía demostrar con esta nueva concepción del sujeto literario que el partidismo y la "tendencia" del escritor político no significaba el final de su arte, sino más bien todo lo contrario; precisamente ello serviría de razón y finalidad del mismo. Este debate sobre el papel de la literatura en la lucha de clases permanece aún vivo en nuestros días, y el ejemplo más elocuente lo ha ofrecido la personalidad del lírico Herwegh. Aunque su éxito fuera efímero, sirve de modelo de lo que ha de ser esta clase de literatura tachada de "poesía tendenciosa". Bello y tendencioso iba íntimamente aunado, según el juicio de Herwegh, pues el verdadero poeta, además de sentirse obligado a la belleza, "principio supremo de toda estética", debía, al mismo tiempo, sentirse responsable ante su pueblo y su tiempo, a los que en un poema cataloga de "madonna de la poesía":

A los poetas alemanes (1840)

¡Estad orgullosos!, no hay oro en el mundo
que resuene como el oro de vuestras cuerdas;
ni príncipe tan alto
que se doblegue a servirlas.
[...]
Sea el pueblo objeto de vuestro afecto.
Marchad jubilosos al frente de la batalla
y si cae herido en su intento,
¡sed su asistente y centinela!

Al estar el poeta del lado del pueblo, esta literatura, representada por Herwegh, se asentará necesariamente en el principio de la oposición a las circunstancias antidemocráticas y a la literatura clásico-romántica, y la resultante poesía política será en el sentido supremo del término literatura tendenciosa.



Ferdinand Freiligrath (1810-1876)

Tendencia democrática

La literatura de la oposición liberal y democrática fue una literatura con "tendencia eterna" hacia la libertad. En su polémica con Ferdinand Freiligrath, quien en su poema *Aus Spanien (Desde España,* 1841) declara que "el poeta se encuentra en una atalaya superior/ a las almenas del partido", Herwegh arguye abiertamente que el poeta, en vista de la situación política, debe tomar partido y seguir una "línea unilateral". Y esta es la idea que exterioriza en algunos de los versos de su famoso y polémico poema *Die Partei (El partido)*:

Poned vuestro corazón en una sola carta,
no os conviene la paz sobre las nubes;
tenéis que lanzaros a la batalla
pues una espada son los versos en vuestra mano.

Herwegh camina, casi en solitario, en contra de la idea goetheana, defendida al principio por Freiligrath y otros muchos escritores: "Si un escritor quiere actuar en política, tendrá que enrolarse en un partido, y entonces estará ya perdido como poeta" (Goethe, 1832). Sin embargo, Freiligrath reconocerá en el prólogo a su ciclo de poemas políticos *Ein Glaubensbekenntnis (Confesión de fe)*: "Firme e impertérrito camino erguido al lado de quienes, con la frente alta y el pecho fuera, se enfrentan a la reacción". Pero no le bastaría esta vaga declaración política, y más tarde confesará que su partido sería el comunista, con lo cual dio un paso hacia adelante —en los ideales políticos de Herwegh.

LITERATURA Y SOCIALISMO PREVIOS Y POSTERIORES A LAS REVOLUCIONES BURGUESAS (VORMÄRZ)

Comienzos de una literatura socialista

El enunciado puede resultar novedoso para los manuales de literatura en los que se recoge únicamente la relación literatura-burguesía, pero que excluyen la literatura socialista como núcleo de la literatura política o literatura de partido, del canon de los valores tradicionales. Sin embargo, su importancia ha ido *in crescendo* en los últimos decenios debido a las importantes investigaciones realizadas en la antigua RDA —interesada en la herencia socialista, y desde los años 70, el creciente interés registrado también en la RFA por la aniquilada tradición democrática-revolucionaria. La pregunta sobre qué autores y textos pertenecen a esta literatura socialista no es fácil de aclarar. En primer lugar porque, aunque en la primera mitad del XIX existía ya la burguesía como fuerza política oposicional dirigente, el proletariado no adquirirá conciencia de clase hasta después de 1848. La literatura naciente de este proceso político tendrá, por consiguiente, como base fundamental la extrema radicalización de la filosofía y literatura burguesa, explicable por la estrecha vinculación de la teoría socialista con la Ilustración y con Hegel, con la crítica de Heine al Periodo Artístico, el programa de la poesía política, y sobre todo por la procedencia burguesa de la mayoría de los escritores defensores del socialismo, quienes, según Marx, "iban progresando en el conocimiento teórico de este movimiento histórico". Por eso habrá que tenerlos en consideración en el marco de una historia literaria, si su obra es básicamente de naturaleza teórico-científica-periodística, es decir, si proviene de la denominada subliteratura o "literatura popular".

Teóricos importantes

Los escritos teóricos —análisis, libelos, artículos periodísticos— son fundamentales en esta clase de literatura. Los primeros testimonios de esta lírica y propaganda socialista (comunista) fueron canciones y panfletos de trabajadores y artesanos alemanes que vivían en el exilio —París o Suiza— o de componentes de asociaciones clandestinas, como la "Frankfurter Männerbund" (Unión de hombres de Francfort), "Gesellschaft der Menschenrechte" (Sociedad de derechos humanos), "Deutscher Volksverein" (Asociación popular alemana), "Bund der Geächteten" (Unión de los proscritos), "Bund der Gerechten"(Unión de los justos), etc.

El más importante teórico de entre ellos fue el oficial de sastre Weitling con su programa escrito sobre la autoliberación del proletariado, *Die Menschheit, wie sie ist und wie sie sein sollte (La humanidad tal cual es y como debiera ser,* 1839) y con su libro *Garantien der Harmonie und Freiheit (Garantías de la armonía y la libertad,* 1842), reconocido posteriormente por Karl Marx como "el debut literario más importante de los trabajadores alemanes".

Estas canciones y poesía política, calificadas de "comunismo de los artesanos", aparecerían publicadas en cancioneros como *Deutsche Volksstimme (La voz del pueblo alemán)* y *Volksklänge (Ecos populares)*. En los años 40, a raíz de la creciente miseria social en las grandes ciudades, en las zonas industriales y en el campo, proliferó en Alemania una literatura de carácter social crítico. De entre las

manifestaciones más significativas mencionamos *Lieder vom armen Mann (Canciones del pobre,* 1846) de Karl Beck (colección de poemas); las novelas sobre el trabajador en la fábrica *Eisen, Gold und Geist (Hierro, oro y espíritu,* 1843) y *Weiße Sklaven (Los esclavos blancos,* 1845) de Willkomm, o reportajes sobre los asilos de los pobres, la policía o las grandes ciudades como Berlín.

Marx, Engels y los escritores socialistas

La función de esta literatura era despertar la conciencia y llegar a la razón del proletariado y de la burguesía en su lucha por la emancipación, partiendo de la agudización de las diferencias sociales de clases. Y a partir de la sublevación de los tejedores silesianos de 1844, Marx y Engels, en oposición crítica al hegelianismo de izquierdas y al "verdadero socialismo", publicarían *Die heilige Familie (La sagrada familia,* 1844-45); *Die deutsche Ideologie (La ideología alemana,* 1845-46); *Das Elend der Philosophie (La miseria de la filosofía,* 1847) que constituirían las bases del socialismo científico y que concluirían con la redacción del *Manifest der kommunistischen Partei (Manifiesto del partido comunista,* 1848). Con la consigna "proletarios de todos los países, uniros", dirigida directamente a los trabajadores como sujetos de la historia, Marx y Engels se ganarán la amistad y el apoyo de numerosos escritores, desde Heine y Herwegh, pasando por Freiligrath, Wolff, Dronke, hasta Weerth, etc., colaboradores algunos de ellos (Freiligrath y Weerth) del órgano publicitario más importante de la izquierda, *Die Neue Rheinische Zeitung (Nuevo diario renano).*

Georg Weerth, a pesar de ser ya calificado por Marx, en 1883, como "el primero y más significativo poeta del proletariado alemán", pasó casi desapercibido en las literaturas alemanas hasta muy avanzado nuestro siglo. Después de una larga estancia en Inglaterra y de un estrecho contacto con Engels, se convertiría en convencido socialista, llegando a escribir a finales de 1844: "Solamente precisamos de dos años seguidos de malas cosechas y de crisis en la economía mundial y la revolución está cumplida. No la revolución contra el poder real y contra las necedades del parlamento o contra la religión, sino contra la propiedad". El periodista, orador —Weerth intervino en el congreso para el libre comercio de Bruselas, 1847— y poeta político legó en cualquiera de sus manifestaciones testimonio de su convencimiento, como podemos ver en su poema *Die Industrie (La industria):*

Doch Tränen fließen jedem großen Krieg,
Es führt die Not nur zu gewisserm Sieg;
Und wer sie schmieden lernte, Schwert und [Ketten,
Kann mit dem Schwert aus Ketten sich erretten!

Toda guerra lleva lágrimas consigo,
la miseria conduce a la victoria más certera,
y quien la forja, espadas y cadenas,
podrá con la espada de las cadenas salvarse.

Georg Weerth

Todos los versos de Weerth suelen concluir con una llamada a la revolución, concienciando a sus lectores de la inevitable realidad. Raras veces —a diferencia de Herwegh— incita el poeta a la acción revolucionaria, más bien deja que los proletarios expresen sus ideas y experiencias sobre la situación de penuria, sin preocuparse de las consecuencias políticas, de lo que son buenas muestras las canciones *Lieder aus Lancashire.* Así pues, la agitación política de Weerth consiste en

ganar al proletario para la revolución "históricamente necesaria" que yace en el regazo de la sociedad presente. De la técnica literaria del combate, el ataque y el comentario político, son magistral ejemplo sus colaboraciones en prosa en el diario *Neue Rheinische Zeitung,* de junio del 48 a mayo del 49. Su más valiosa aportación lleva por título —tomado del *Atta Troll* de Heine— *Leben und Taten des berühmten Ritters Schnapphahnski (Vida y hechos del famoso caballero Schnapphahnski).* Esta obra le acarreó grandes disgustos, siendo encarcelado por las alusiones en ella vertidas a la ejecución del príncipe Félix Lichnowski en Francfort, en septiembre del 48. El poeta se defendería argumentando que "no ridiculizaba en su obra a un determinado individuo sino a toda una clase social".

Adolf Strodtmann

La interpretación weerthiana de la revolución como "históricamente necesaria" será heredada por otro joven poeta lírico socialista quien en sus versos exhortará la lucha de clases: Adolf Strodtmann. En su poema *Kasematten-Parlament in Rastatt (Parlamento del refugio en Rastatt,* 1849) muestra —sirviéndose de la protesta, en el parlamento de los revolucionarios repatriados— la penosa situación del proletariado y la necesaria lucha contra la opresión y la explotación. De boca del portavoz de los oprimidos oiremos palabras de queja y optimismo a la vez: con el tiempo triunfará la revolución de aquellos "que no consiguen nada trabajando sin interrupción", y "cuyos brazos son la vida de la humanidad", triunfarán sobre quienes han convertido el mundo "en una tienda de artículos" comerciales. Y mientras Freiligrath está obsesionado por la revolución política: ("Nosotros o tú/ el pueblo o la corona"), Strodtmann y otros muchos poetas socialistas persiguen con sus versos la revolución social: "Nosotros o ellos/ No hay término medio".

Canción de los trabajadores

Herwegh recogerá y desarrollará esta idea de la agitación socialista en la canción, escrita en 1863 para la Confederación General de Trabajadores Alemanes, versos que transmiten, a pesar de la distancia, el verdadero espíritu de las revoluciones anteriores al 48 o "Vormärz":

Bundeslied	*Canción de la Confederación*
Mann der Arbeit aufgewacht! Und erkenne deine Macht! Alle Räder stehen still Wenn dein starker Arm es Will.	¡Trabajadores, despertad y vuestra fuerza observad! Todas las ruedas se detienen, si vuestros brazos lo ordenan.[1]

Paralela a esta literatura lírica registramos también en este periodo revolucionario una serie importante de escritos satírico-críticos —anónimos en gran parte— y poemas-libelo, escritos por y para los trabajadores, sobre todo en las grandes urbes de Berlín y Viena. Y también merece ser destacada la contribución de Luise Otto-Peters a esta literatura, representante del proletariado femenino. Luise Otto-

[1] Ver también el cap. "Realismo y guillerminismo".



En los refugios de Rastatt

Peters sería la fundadora de la "Asociación general de mujeres alemanas" y en su escrito *Die Adresse eines deutschen Mädchens (La dirección de una muchacha alemana,* 1848) se hizo portavoz de las reivindicaciones de las mujeres proletarias.

La literatura socialista después de la Revolución de Marzo

El fracaso de la revolución burguesa-democrática del 1848-49 trajo consigo importantes consecuencias para el desarrollo de esta literatura. A la consiguiente crisis económica habrá que añadir la repercusión política seguida por la restauración. Una de las más graves sería la masiva emigración: entre 1848 y 1855 tuvieron que emigrar cerca de un millón de alemanes, entre ellos no pocos por razones políticas.

Ola migratoria a raíz del 1848

La miseria material y psíquica de estos emigrantes queda patente en numerosos testimonios autobiográficos de algunos de ellos, por ejemplo, *Lebenserinnerungen (Memorias de mi vida,* 1906-12) de Carl Schurz; *Memoiren einer Idealistin (Memorias de una idealista,* 1876) de Malwida von Meysenbug o *Erinnerungen eines Achtundvierzigers (Memorias de un hijo del 48,* 1898) de Stephan Born, etc. La opresión interna que sufrieron las organizaciones y publicaciones democráticas fue el golpe de gracia para esta naciente literatura de cuño político. Los escritores comprometidos con la causa tuvieron que soportar la crisis y tragedia del exilio. Heine, aislado a consecuencia de su grave enfermedad, se mantuvo fiel a sus principios, a pesar de su escepticismo, como puede verse en el prólogo francés a su *Lutetia* (1855). Herwegh publicaría muy poco, dedicado más a la actividad política como enemigo irreconciliable del nacionalismo y militarismo prusianos. Freiligrath trabajaba en su exilio londinense y mantuvo estrechos contactos con Marx y Engels, pero en los años 60 se distanciaría cada vez más del socialismo, y al regresar amnistiado a Alemania en 1868 escribiría a raíz de la guerra franco-alemana la canción chauvinista: *Hurra, Germania.* Weerth no volvería a escribir después del 49, porque las circunstancias políticas no eran las apropiadas. Marx y Engels se dedicaban, al margen de la labor política, a sus publicaciones teóricas sobre historia y economía, como *Zur Kritik der politischen Ökonomie (Crítica de la economía política,* 1859) y *Das Kapital, I (El capital, t.I,* 1867), con lo cual la participación de estos autores en la vida literaria era prácticamente nula. Como curiosidad habría que citar el drama histórico de Lasalle, fundador de los sindicatos alemanes, *Franz von Sickingen* (1859), obra falta de valores ideológicos y estéticos, según criterio de Marx y Engels, y la "Marsellesa de los trabajadores" de Jakob Audorf: *Lied der deutschen Arbeiter* (1864).

RETROSPECTIVA DE UNA ÉPOCA: NUEVAS TENDENCIAS EN LA PROSA, LA LÍRICA Y EL DRAMA

Del enfrentamiento y controversia entre tradición y actualidad, entre la herencia del periodo artístico y la nueva literatura del "Vormärz" con su objetivo pragmático-político, surgirán nuevos impulsos para las formas y géneros tradicionales y los nuevos modos de escribir. Hay que subrayar que en este renacimiento y surgir de nuevas técnicas sería decisiva la intencionalidad de los jóvenes escritores de acercar la literatura a la realidad. Los cambios más significativos se operarían tanto en el verso —en los tradicionales géneros: lírica, épica y drama— como en la prosa, en las modernas modalidades de "folletón", literatura de viajes, género epistolar y relatos, etc. Teniendo en cuenta la nueva función asignada a la literatura, la prosa, debido al importante auge de la prensa y del mercado editorial, experimentaba una revalorización superior a la durante tiempo sobrevalorada poesía lírica. Las nuevas formas y los consiguientes nuevos estilos experimentarán una reorientación al cobrar más importancia los medios de popularidad y los nuevos gustos y exigencias del lectorado. Heine y los integrantes de la Joven Alemania se consideran con todo derecho los innovadores de este estilo que Laube etiquetaría de "pólvora literaria", pues sería, en realidad, verdadera arma política. El mismo Laube vendrá a decir que "la nueva forma popular en la que llegaban revestidas las nue-

vas ideas [...] buscaba, al anatematizar a los viejos maestros del lenguaje, no al pensador en sí, sino únicamente al estilista. Confieso humildemente que mi delito no era la idea sino el estilo".

Prosa "moderna": el folletón

Este nuevo estilo, caracterizado de "folletón" y que por su subjetividad y su adecuación a los tiempos modernos era considerado como opuesto al "estilo" poético esotérico de clásicos y románticos, no era, sin embargo, sólo típico de los escritores revolucionarios del "Vormärz", sino que también fue utilizado por autores de tendencia tradicionalista. Cuanto antecede quedará fácilmente reflejado en la siguiente breve panorámica sobre la variedad formal en la "moderna" prosa de estas décadas.

El estilo periodístico sería el dominante en la mayor parte de los modernos escritores de la Joven Alemania. Pueden servirnos de modelo Börne con sus críticas literarias y teatrales, y éste mismo y Heine con su correspondencia política, como son las *Briefe aus París (Cartas parisinas,* 1832-34) de Börne y *Französische Zustände (Condiciones en Francia,* 1833) de Heine, o las "crónicas" como corresponsal en París, de Heine para el diario *Augsburger Allgemeine Zeitung,* y las colaboraciones de los Jóvenes Alemanes en sus revistas o publicaciones periódicas, como las de Weerth en el *Neue Rheinische Zeitung* (1848-49). Al trasladar este estilo periodístico de la prensa a la teoría y ciencia literarias nacería el ensayo, del que tenemos un ejemplo brillante en *Die Romantische Schule (La escuela romántica,* 1836) de Heine y en las *Ästhetische Feldzüge (Campañas estéticas,* 1834) de Wienbarg —programa estético-literario de los Jóvenes Alemanes. El estilo panfletístico y combativo predominará en obras importantes —por su modernidad y carácter provocador— de teología, filosofía, política y estética. Y lógicamente, tono y estilos similares aparecerán en los tratados y escritos de tendencia política, revolucionaria y contrarrevolucionaria. Como documentos históricos de la época cabe mencionar *El mensajero de Hesse* de Büchner y el *Manifiesto del Partido Comunista* (1848) de Marx y Engels.

Esta nueva prosa literaria conquistará nuevos campos en los que la subjetividad sea la tónica; tal es el caso de la literatura epistolar y de viajes, siendo ejemplo antológico de esta última *El viaje por el Harz* (1826) de Heine; o la narrativa crítica con temas de actualidad social, v. gr. *Die Epigonen (Los epígonos,* 1836) de Karl Immermann o *Skizzen aus dem deutschen Handelsleben (Esbozos de la vida comercial alemana,* 1845) de Weerth.

Por este camino la narrativa crítica alemana pasó a primer término y la novela realista logró anexionarse a la tendencia europea, sin llegar a la talla de los Balzac, Stendhal, Dickens, etc. Además de Büchner con su relato, ya comentado, *Lenz,* siguieron la nueva línea democrático-liberal autores como Bettina Brentano, Willkomm, Wolff y Dronke con obras ya citadas en su momento (vid. págs. relativas a Weerth). También autores de tendencia conservadora-humanista contribuyeron, de modo eficaz, a la configuración del cuadro novelístico de la época, entre otros: Immermann con su novela *Münchhausen* (1842), Stifter con sus *Studien* (1844 y ss.), Gotthelf con *Uli del Knecht (El criado Uli,* 1841-46), Annette von Droste-Hülshoff con *El haya de los judíos* y Grillparzer con *El pobre músico* (1848). Todos ellos sitúan sus novelas en ambientes campesinos, en escenarios de carácter local y regional, donde moran sus protagonistas. Este "realismo poético", según etiquetación

moderna, se caracterizaba, según cierta crítica, por su distanciamiento de la problemática de la actualidad social.

Novela policíaca

También merece ser citada en este lugar, y a este respecto, la novela policíaca, surgida del interés ilustrado por aclarar situaciones o casos jurídicos —hay que recordar las numerosas reformas en el derecho procesal, desde finales del XVIII y los numerosos casos judiciales y procesos al crecer la delincuencia, a partir de la segunda mitad de dicho siglo— y sobre todo la difusión y el eco que encontraron en Alemania los "casos célebres" del criminalista y escritor francés Pitaval, traducido al alemán en 1747ss y desarrollado en 1842ss por Hitzig/Alexis con el título del *Nuevo Pitaval*. Este tipo de novela exigía, dado su alto grado de autenticidad, más verosimilitud que las "inventadas" historietas de ladrones hasta que con E.A. Poe fueron convirtiéndose en historias detectivescas consiguiendo, con gran habilidad artística que el lector considerase como auténtico y fáctico lo ficticio e inventado. Múltiples son también las variantes de este subgénero narrativo, discurriendo desde Schiller *(Der Verbrecher aus verlorener Ehre [El crimen por el honor perdido,* 1786]) hasta Fontane y su novela *Unterm Birnbaum (Debajo del peral,* 1885), y pasando por A.G. Meißner, H. v. Kleist, Clemens Brentano y E.T.A. Hoffmann con *Das Fräulein von Scuderi* (1816) y Annette von Droste con *El haya de los judíos* (1842). Todas ellas tienen que ver, de algún modo, con problemas de justicia o injusticia, de culpa o castigo, el origen o el poder del mal, etc.

Annette von Droste

En su "cuadro costumbrista de la montañosa Westfalia" —tal es el subtítulo del *Haya de los judíos*— la Droste nos describe, partiendo de esta región, de su historia y de la vida y costumbres de sus moradores, origen, desarrollo y final del protagonista antihéroe Friedrich Mergel. En una serie de episodios reducidos a cinco fases narrativas, relata la autora, siguiendo las etapas de la vida de Friedrich a los nueve, doce, dieciocho, veintidós y sesenta años, la historia de un crimen y retrata la psicología de un niño, un adolescente y un joven destinado a la delincuencia. Friedrich, corresponsable del asesinato del forestal Brandes, mata debajo de un haya al judío Aarón, a quien le debe dinero, huyendo después al extranjero para regresar, después de 26 años como esclavo en Argelia, a su patria bajo la figura deplorable de su doble Johannes Niemand, y acabar, atraído por fuerzas mágicas al lugar del hecho, colgándose del "haya de los judíos". En resumen, el malhechor es víctima de la acción, la acción es consecuencia de un tiempo de crisis, en el que "el concepto de justicia e injusticia era muy confuso". *El haya de los judíos* es un relato breve que se presta a las interpretaciones más contradictorias, sustentadas en los rasgos más llamativos de la narración: el conflicto característico entre el elemento cristiano-conservador (vid. el poema inicial) y los esfuerzos autoriales por acercarse a la realidad social. También parecen estar en aparente contradicción el marco temporal elegido por la autora, el XVIII "preburgués" y el marco del cambio socio-económico, con toda precisión descrito por la narradora —las reyertas por la madera, la proletarización de los campesinos, el dinero, el lujo, etc.— que encajará plenamente en el espíritu decimonónico del "Vormärz". Y lo mismo sería aplicable

a la valoración de la figura principal, F. Mergel, al papel de la naturaleza y la postura frente a los conflictos sociales. Sin embargo, la Droste no llega tan lejos como Bettina Brentano, quien escribe en 1845 en su libro *Das Buch gehört dem König (El libro pertenece al rey)*: "¡El criminal es el crimen propio del estado![...] ¿por qué el criminal no llega a ser un héroe virtuoso? ¡Porque no podría desplegar sus amplias predisposiciones en una cultura tan angosta y enmohecida!"

Esta "prosa moderna" que logra imponerse en estos años de revoluciones puede decirse que es la forma artística de los centros urbanos. Pero, según puede verse por la obra de Gotthelf y Annette Droste, tendrá considerable repercusión en escritores "regionalistas", anclados en el ambiente agrario provinciano.

La lírica

Sin embargo, éste será el ambiente propicio para la lírica. Hay que subrayar, a este respecto, que en aquella época estaba muy enraizada en la burguesía, durante las fiestas familiares, la lectura, escritura y recitación de poesía. Y también eran muy estimados los almanaques, los álbumes de poesías, los diarios, etc. Se preciaban de escribir poemas desde la hija de buena familia hasta el rey de Baviera. Lo lamentable era que para las revistas, almanaques y libritos de bolsillo de gran difusión —en los que aparecían poemas de Rückert, Geibel, etc., propios de "libros con tapas y cantos dorados", es decir, de corte clásico y epigónico— pasaban desapercibidos los grandes poetas líricos, como Mörike y Droste, con una obra poética vivencial, importantes ciclos épicos y sus antológicas colecciones de baladas. No se puede pasar por alto la importancia de esta lírica, sobre todo su "modernidad", así como el alcance de su contribución al desarrollo de la nueva literatura burguesa: la bella descripción de la naturaleza, en un lenguaje refinado, la exposición analítica de las tensiones psíquicas, la lucha particular del yo por reafirmarse en este cambiante mundo (Mörike: "Déjame -¡oh, mundo!- déjame vivir") abren perspectivas esperanzadoras para el problema de la subjetividad burguesa, posterior temática en el arte y en la ciencia. Las reclamaciones, expresadas por L. Schücking a finales de los 30, de "hacer lo más impráctico de todo, es decir, practicar la poesía", consiguieron en pocos años el nacimiento de una lírica político-operativa muy diferente de la formalista heredada, en la que tendría trato especial la realidad político-social.

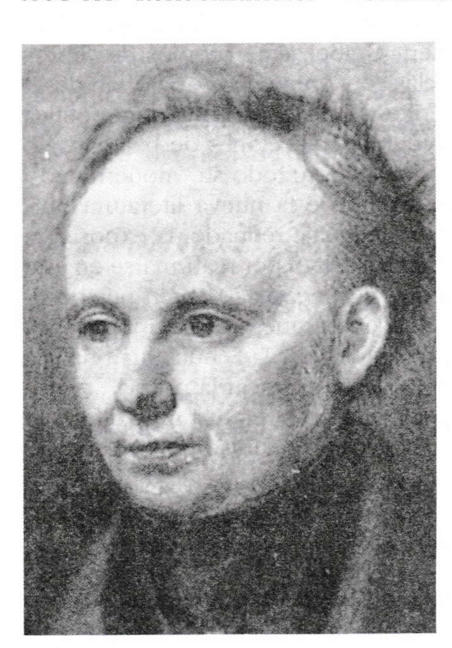
Espectro lírico

Los primeros indicios aparecen ya después del Congreso de Viena en el lírico más popular de su tiempo, Ludwig Uhland, quien en varias de sus poesías políticas reclama la prometida constitución después de las guerras de la independencia. También Chamisso se dejará oír muy pronto en este sentido, pero especial mención merecen Platen y Lenau, quienes después de la revolución de junio de 1830 y su intervención en los movimientos independentistas europeos —en Polonia, por ejemplo— contribuyeron de manera decisiva al nacimiento en Alemania de una joven lírica política, a raíz del 48, que incluiría en su programa la situación política alemana. Con la rápida difusión de los *mass-media,* la lírica política adquirió gran protagonismo, y, además de numerosos himnos patrióticos como *Die Wacht am Rhein (La guardia del Rin)*, la canción anónima *Das Lied vom Tschech (La canción del checo)* o canciones de combate como *Das Blutgericht (El tribunal de san-*

gre), son múltiples y variadas las canciones patrióticas contra Napoleón, algunas de poetas conocidos como Th. Körner y E.M. Arndt. De más talla y mayor difusión serían algunas de las canciones populares y políticas, aparecidas en la prensa en pasquines o como coplas, de Hoffmann von Fallersleben, o las sátiras y parodias ya mencionadas de Herwegh, Heine, Weerth, Freiligrath, etc. Esta lírica liberal de indudable carácter democrático revolucionario tendría también en los años 40 repercusiones movilizadoras políticas, sobre todo por la crítica subversiva y polémica que encerraban muchos de sus versos. La ridiculización de las "virtudes" y tópicos patrios y la caricatura de tipos y personajes históricos eran muchas veces blanco y objetivo de poetas políticos importantes, según puede verse en la antológica epopeya de Heine *Alemania, un cuento de invierno* (1844).

Drama "moderno"

La mayoría de los escritores de la primera mitad del XIX tenían como una de sus ambiciones profesionales el escribir un drama, lo que demuestra la importancia del teatro como institución decimonónica. Y aun cuando la escena —sobre todo los "Residenztheater"— continuaban rigiéndose por el poder y el gusto del príncipe regente, sin embargo van surgiendo, cada vez más, los teatros comerciales sustentados por el dinero privado de grandes burgueses. Al mismo tiempo van creándose algunos teatros en las zonas periféricas de las grandes urbes, con representaciones en dialecto, y comedias populares que no implicaban grandes costos, que acabarían convirtiéndose en los actuales "Volkstheater" ("teatro del pueblo"), algunos de los cuales conservan su tradición crítica-subversiva. Famosos fueron y continúan siéndolo los de Viena, Francfort, Hamburgo y Munich. Mas, el exclusivismo del teatro como "servicio divino en público" (Grillparzer) secularizado, la praxis conservadora, el interés del público por las piezas divertidas y las medidas policiales de control, motivaron que el teatro no revistiera la tendencia crítico-realista de la lírica y la narrativa. Así se explica que de los cuatro autores teatrales importantes, dos de ellos —Grabbe y Büchner— pasasen desapercibidos hasta comienzos del siglo XX —exceptuado el *Don Juan und Faust* de Grabbe; Grillparzer no pasó de un moderado éxito y desde 1858 no volvió a representarse ninguna de sus piezas. Únicamente Friedrich Hebbel comenzó con buena estrella su carrera dramática con *Judith* (1840), fama que aumentaría después del 48.



Christian D. Grabbe (1801-1836)

Grabbe y sobre todo Büchner iniciaron una senda distinta a la del teatro idealista de Schiller, con una ejecutoria basada en el drama histórico y en un teatro realista moderno. El solitario e inconformista Ch.D. Grabbe recoge en su gran obra

Napoleon oder die hundert Tage (N. o los cien días, 1831, estrenado en 1869) presente y pasado inmediato como proceso histórico, donde comienza a dejarse sentir el interés material del pueblo contra los grandes intereses individuales históricos. Mientras Grabbe representa el primer impulso serio al teatro político, Büchner supondrá su triunfo definitivo. Partiendo del principio de que la antinomia rico-pobre es "el único elemento revolucionario en el mundo" y de que la misión suprema del dramaturgo es "el acercarse lo más posible a la historia tal cual es", ofrece, a través de un conjunto de cuadros de la Revolución Francesa y del enfrentamiento Dantón-Robespierre en *La muerte de Dantón* y en la tragedia social *Woyzeck*, la brutal e irrisoria contradicción entre las ideas de 1789 y la realidad social, regida por otras fuerzas e intereses materiales. La negación del concepto burgués-idealista de libertad, y, por consiguiente, el rechazo del gran héroe de la marca Egmont, Tell o Wallenstein, aparece como nihilista; sin embargo, se trata, en realidad, del primer paso hacia una perspectiva materialista de la historia. Büchner, con sus innovaciones en las técnicas dramáticas —el carácter épico, utilización de la prosa en lugar del verso, documentalismo, expresividad del lenguaje y la escena, etc.— marca la senda que seguirán después Wedekind, Brecht y el drama político actual.

Hebbel con su tragedia *Marie Magdalene* (1843), al tomar un tema de palpitante actualidad, no persigue los objetivos de Büchner sino el continuar, de manera consciente, el ideal de los clásicos. En su ensayo *Mein Wort über das Drama (Palabras mías sobre el drama,* 1843), en su famoso prólogo a *María Magdalena* y en algún que otro escrito esboza el programa del teatro histórico de ideas que debiera regir el teatro posterior al 48.

LITERATURA DE ENTRETENIMIENTO, LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL, LITERATURA DE MUJERES

Literatura de entretenimiento

Vamos a cerrar este apartado, llamando la atención sobre una literatura cuyos orígenes son remotos, pero que, debido a la rápida comercialización del libro, experimenta un notable incremento en este periodo del "Vormärz": la literatura de entretenimiento. Ya hemos indicado anteriormente que además de la literatura escrita "por literatos para literatos", es decir, la "alta literatura", había una "segunda literatura" que venía a ser como el reverso de la moneda, y que no tenía otra finalidad que la de servir de divertimento a la gran masa, ya que "no reclamaba más exigencias que la curiosidad y el aburrimiento" (Prutz), resultantes de la monotonía del penoso bregar diario. Su valoración está fraccionada en dos posiciones radicales y enfrentadas: la valoración estético-moral de quienes veían en ella una literatura fabricada por "escritores de populacho" para el "populacho del lectorado" (Eichendorff), y la de quienes, impulsados por libros de gran éxito en el extranjero, y representados por los Jóvenes Alemanes o escritores conservadores populares, se esforzaban por ofrecer una literatura legible, divertida, comprensible y asequible al gran público. Lo que sí está muy claro es que no existían barreras entre "la alta" y "la baja" literatura, ni en lo relativo a la autoría, ni en cuanto a los géneros, ni tampoco en lo tocante a su recepción —se leía indiscriminadamente lo que ofrecían revistas, periódicos y libros de bolsillo. Era, sin duda alguna, la novela la que contaba con mayor aceptación en el mercado del libro y la que mayor abanico de formas y temas ofrecía: desde la "novela histórica" (Alexis) a la "novela de aventuras" (Sealsfield), pasando por la "novela de salón" y la "novela de sociedad" —según el

ejemplo del "bestseller" francés E. Sue: *Los misterios de París* (1842)— o las "historias de aldea" (Auerbach). La misma línea ascendente prosiguió en la segunda parte del XIX, con algunas obras y autores importantes: *Die Ahnen (Los antepasados,* 1872) de Gustav Freytag; *Ein Kampf um Rom (La lucha por Roma,* 1876) de Felix Dahn; las populares aventuras de Karl May o las "novelas rosa" de Eugenie Marlitt, aparecidas en la revista familiar *Die Gartenlaube,* y las de Ludwig Ganghofer, Hedwig Courths-Mahler, etc. También habría que mencionar en esta columna la novela policíaca, siguiendo la línea de Edgar Allan Poe y las series de *Sherlock Holmes* de Conan Doyle, las de ciencia-ficción de Julio Verne y la "literatura de terror", según la tradición de la "novela negra" de Mary Shelley *(Frankenstein,* 1818), Poe y Bram Stoker con *Drácula* (1897).

Literatura infantil y juvenil

Restan todavía por comentar dos géneros literarios que empiezan a tener importancia en el siglo XVIII: la literatura infantil y juvenil y la literatura de mujeres.

Se puede hablar de literatura infantil y juvenil desde que dieron fruto los primeros esfuerzos de instruir y entretener a la infancia y a los adolescentes con lecturas de obras escritas *ex profeso* para ellos, teniendo en cuenta las diferentes edades. Dicho fenómeno literario tuvo lugar el último tercio del siglo XVIII cuando se produce un cambio en la convivencia familiar y se hace necesaria una planificación educacional, en consonancia con la nueva burguesía. Y así vemos cómo en este siglo se publican libros especializados para la enseñanza y conocimiento de la naturaleza y el trabajo, como *Elementarbuch, (La obra elemental,* 1774) de Basedow, o libros instructivos de aventuras como *Robinson der Jüngere (Robinsón el joven,* 1779) de Campe, la primera revista infantil de F. Ch. Weiße *Der Kinderfreund (El amigo de los niños,* 1775ss), y otros muchos más, casi todos ellos a base de historietas morales que sirviesen para aumentar sus conocimientos y su educación moral. El sistema educativo del XIX comenzó a liberar a esta literatura de la carga didáctica directa, haciéndola más asequible y divertida y convirtiéndola en vehículo de socialización y cultivo de las tradicionales virtudes burguesas.

Muy famoso fue en el "Vormärz" el libro ilustrado *Struwwelpeter* (1845) del médico frankfurtés Hoffmann, en el que un niño inadaptado es guiado al buen camino de la razón de manera brutal y por la fuerza. Mundialmente famoso se hizo el libro, también ilustrado, de Wilhelm Busch, *Max und Moritz* (1865), en el que un par de pilluelos, que al final recibirán su castigo, se burlan con sus peripecias de la moral burguesa contemporánea. Durante el imperio guillermino adquiere esta literatura una tendencia idealizadora y se utiliza como medio propagandístico de la subordinación, la piedad y el patriotismo, al mismo tiempo que invadían Alemania las universales obras *Tom Sawyer* (1876) de Mark Twain, *La isla del tesoro* (1884) de Stevenson o los *Libros de la selva* de Kipling.

Literatura de mujeres

"Literatura de mujeres" es un concepto impreciso. Por lo general se utiliza para designar la literatura escrita por mujeres para mujeres, y sobre cuestiones de la mujer; pero, como en esta acepción está incluida la literatura obligada al patriarcalismo, en el que el papel de la mujer se reducía al de madre y amante, debemos aplicar esta denominación, en sentido estricto, a temas relacionados con la emanci-



Caricatura contemporánea: "Barricada matrimonial"

pación de la mujer. Cuestiones vinculadas a la Ilustración y a los cambios sociales de finales del XVIII al agudizarse las diferencias profesionales existentes entre hombre y mujer, limitándose, como estaba, el campo de sus actividades a las tres K: "Kinder, Küche, Kirche" (niños, cocina e iglesia). Las protestas en contra procedían en casos aislados de mujeres privilegiadas —aristócratas ilustradas, esposas e hijas de profesores—, protestas que a pesar del ejemplo de las románticas independizadas —Caroline Schlegel-Schelling, Rahel Varnhagen y Bettina Brentano— era prácticamente imposible, y muy difícil, que iniciaran o realizaran una alternativa de cambio. La literatura de mujeres ejerció en tales circunstancias una función muy importante, corrigiendo la imagen femenina, idealizada por los hombres a través de los ideales literarios encarnados por las jovenzuelas Margarita o el "alma hermosa" de Natalia, o la mujer-hembra Helena, la heroína Juana de Orleans, la amazona Pentesilea, la poderosa Orsina, madres, vírgenes, elfas, hadas, sirenas, brujas, etc. Tal resistencia masiva procedía no sólo del gremio masculino de escritores, sino también de algunas mujeres. Si en el siglo XVIII el número de mujeres escritoras era muy escaso, éste aumentó de forma considerable en el "Vormärz", al poder vivir, independientes, del trabajo de la pluma, y al alcanzar esta literatura la categoría discutible de "Literatura de mujeres", pues desde los 40 empezará a tenerse en cuenta no el que las mujeres escriban, sino qué es lo que escriben.

La primera de las novelas escrita por una mujer es *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim (Historia de la señorita de Sternheim,* 1771) de Sophie de la Roche, en la que se nos retrata un tipo de mujer moderna en total igualdad al hom-

bre. Desde la Revolución Francesa, vemos ya cómo mujeres comprometidas con la política exigen puntualización a la hora de reclamar los derechos humanos, exigiendo "el derecho de la mujer y las burguesas". Mary Wollstonecraft reclamaba para la mujer la posibilidad de una profesión, y Therese Huber criticaba en su novela *Die Ehelosen (Las solteras,* 1826) el ideal tradicional del matrimonio como yugo para la mujer, después de que F. Schlegel presentase en *Lucinde* (1799) a la mujer independiente de cuerpo y alma como modelo de compañera y verdadera esposa.

A raíz del éxito publicitario de las novelas de la escritora y feminista francesa George Sand, quien defendía el amor libre en la mujer y atacaba al hombre por incapacitado para el amor, aparecerá también en Alemania, a partir de 1830, una serie de "novelas de mujeres" después que los Jóvenes Alemanes, preocupados por cuestiones emancipatorias de la mujer, trasladasen la problemática de la narrativa al teatro. Algunas de estas escritoras fueron Luise Mühlbach, Ida Hahn-Hahn, Fanny Lewald, Louise Aston etc., y la temática dominante en sus obras —hoy totalmente olvidadas— la constituían discusiones sobre la igualdad entre hombre y mujer, ataques a los prejuicios específicos de sexo, acusaciones a la doble moral masculina, la opresión de la mujer en la sociedad, y en Lewald y Aston, la incitación a la revolución político-social como fundamento para la emancipación femenina. Idéntica argumentación utilizaron las periodistas Louise Otto-Peters y Franziska M. Anneke.



Bettina Brentano (von Arnim)

Bettina von Arnim —o B. Brentano[1]— nos sirve de ejemplo de lo que podía hacer una mujer y de cuánto quedaba aún por conseguir en el campo de la emancipación social. Bettina fue una escritora de corte diferente al de su abuela Sophie de la Roche y una mujer distinta a las primeras líderes en defensa de la emancipación de la mujer. Fue siempre una mujer de carácter independiente y consciente —lo que no puede atribuirse únicamente a su situación privilegiada— que supo imprimir, y llevar a cabo en su vida y en su obra, una cualidad singular, mezcla del espíritu ilustrado y de los primeros sentimientos románticos. A diferencia de otras mujeres de románticos, que "sirvieron" de estímulo para sus maridos en su carrera literaria, o de las escritoras del "Vormärz" que compitieron con sus colegas del sexo contrario, Bettina, con un estilo propio —lenguaje asociativo, utilización magistral del diálogo y la correspondencia en sus novelas— llegó al dominio de formas expresivas personales, en las que resaltaba una palpitante subjetividad. Mujer incomprendida por ambos sexos, ensalzada y vituperada a la par, fue, y continúa siendo, un enigma desde la infancia hasta la

[1] El primer apellido es el tomado de su marido, el escritor romántico Achim von Arnim y el segundo es el apellido de soltera, por el que es más conocida. Era hija de Maximiliane de la Roche y Peter Brentano y hermana del poeta Clemens.

muerte. Comenzó siendo incomprendida por su familia, criada en el ambiente acomodado de una rica familia de comerciantes frankfurtenses, para después enrolarse en el grupo de jóvenes amigos de Clemens, escritores, filósofos y mujeres de los círculos románticos de Jena y Heidelberg —Novalis, los Schlegel, Tieck, Schelling, Schleiermacher, Caroline Schlegel-Schelling, Dorothea Veit-Schlegel, Karoline von Günderode, etc.— quienes a veces diferían de sus "modernas" ideas románticas sobre el amor, el matrimonio, la amistad, la cultura y la sociedad. Legendaria, y sirviendo también de caldo de cultivo para la polémica, fue su amistad con el anciano y famoso Goethe de Weimar, a la que debemos una correspondencia histórica. A pesar de su dinamismo e incansable actividad, no logró arrastrar a su marido, Achim von Arnim, amigo y colaborador de su hermano Clemens, del idilio y retiro campestre, de su heredad de Wilpersdorf, a los salones berlineses. Madre de siete hijos, no se dio a conocer como escritora hasta después de la muerte de su marido (1831) con la publicación de la novela epistolar *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde (Correspondencia de Goethe con una niña,* 1835), la que le acarreó reyertas literarias, especialmente con los modernos Jóvenes Alemanes. Grabbe escribió en una recensión sobre el libro de Bettina: "De continuar ocupándoos de la autora, tratadla no como a una dama, sino como a una escritora". Pero esto era sólo el inicio de una realización político-literaria de una mujer que pasaba de los cincuenta. En una época en la que su hermano Clemens y Friedrich Schlegel habían pactado con el catolicismo, o, lo que es lo mismo, con la reacción política, comienza esta "sibila de la literatura romántica" la senda del anticapitalismo romántico, rebasando incluso la vanguardia de la Joven Alemania. Desde su adolescencia, desoyendo los consejos del hermano, dio ya muestras públicas, como mujer y escritora, de solidaridad con los pobres, perseguidos y oprimidos —con los enfermos del cólera en Berlín, los exiliados polacos, los tejedores silesianos, los perseguidos políticos, como los Hermanos Grimm, Hoffmann von Fallersleben, Kinkel, etc. La familia critica su radicalismo; un hijo rompe con ella y su hija Maxe le escribe en los siguientes términos: "Es una pena que creas que la política es tu campo. Con ello nos preocupas a todos tus hijos". En 1842 conoce Bettina a Karl Marx, y en 1843 aparece su libro *Este libro es del rey,* crítica al estado feudal prusiano de una ciudadana liberal frankfurtense. Su segunda obra, aún más liberal, lleva por título *Gespräche mit Dämonen (Conversaciones con diablos,* 1852). En 1844, el año de la sublevación de los tejedores silesianos, hace una llamada pública, en uno de los periódicos alemanes de mayor difusión, solicitando informes sobre la situación de la pobreza en Alemania, material que recopilaría y comentaría en forma de libro que titularía *Das Armenbuch (El libro de los pobres),* libro que no llegaría a publicarse, pero que, sin embargo, le acarrearía un proceso por ofensa al estado, en el que sería condenada a dos meses de prisión. Desilusionada por el desenlace de la revolución de 1848, con tantas esperanzas celebrada y saludada con el escrito *An die aufgelöste Preußische Nationalversammlung (A la disuelta asamblea nacional prusiana),* se retiró a sus posesiones de Wipersdorf. Su larga vida, sin conocer la enfermedad, queda sesgada en 1854 al sufrir una apoplejía, de la que no se recuperará, muriendo en 1859, después de haber perdido, en los últimos tiempos, las facultades mentales.

Recapitulación

La derrota de 1848-49 supuso no sólo un considerable retroceso en el espíritu y en la literatura creada y dirigida por y para mujeres en su lucha por la conquista de reivindicaciones sociales justas, sino que también el 48 frustró las esperanzas depositadas en el triunfo definitivo de los valores político-sociales y culturales iniciados con la Ilustración. En el campo de la teoría literaria y de la producción literaria del realismo, calificado de "burgués", no será más que la instauración de una nueva literatura idealista, despolitizada, de talante nacional, incluso hasta regional, a pesar de los intentos de conexión con las tendencias emancipatorias de origen ilustrado (Keller, Raabe, Spielhagen).

Capítulo VII

Realismo y época guillermina

Lo contradictorio de la situación general

Al ocuparnos de los escritores y obras de la época comprendida entre la Revolución de 1848 y la Primera Guerra Mundial, llama sobre manera la atención la cantidad de autores caídos en el olvido, a pesar de haber figurado, en su tiempo, entre los escritores más leídos; tal fue el caso del premio Nobel Paul Heyse o de los autores "nacionales" Gustav Freytag y Ernst von Wildenbruch. Para enjuiciar la literatura de una época en su totalidad, cabría preguntarse, por lo tanto, qué textos son representativos de un periodo: ¿los redactados en esa época —y tal vez dirigidos contra ella—, o los que encontraron una cierta resonancia, porque se reconocía en ellos el gran público?

Valoraciones particulares

Es llamativo que a principios del siglo XX se formó, en las aulas y en las historias de la literatura, un canon de grandes narradores (Stifter, Meyer, Raabe, Keller, Storm, Fontane) y dramaturgos (Hebbel, Grillparzer) del siglo XIX, que se consideraba representativo de la época, pero que no coincidía en lo más mínimo con su historia literaria, ni con el gusto del público del siglo pasado. En la decimoquinta edición de la *Historia de la Literatura para bachillerato* (1884) de Kluge, no se mencionan —por dar un ejemplo— los nombres de Otto Ludwig, Storm, Keller, Meyer y Raabe, y en la trigésimocuarta edición de 1903, un autor contemporáneo, hoy totalmente olvidado (Ebers), ocupa un espacio superior al de todos los autores anteriormente mencionados, al tiempo que las áreas de trabajo, que Kluge propone para la literatura moderna, se concentran en *Die Ahnen (Los antepasados)* de Gustav Freytag. Así las cosas, algunos contemporáneos afirmaron ya en su día que el conocimiento de la literatura alemana se limitaba, en el lector medio, a algunas frases hechas y citas familiares, a la vez que la parodia, la alusión y el juego de palabras eran, en la segunda mitad del siglo XIX, los medios de autorrepresentación de los que echaba mano una sociedad que prefería la efectividad formal a los posibles contenidos.



Círculo de lectores berlineses - "Todo el mundo lee todo" (G. Taubert)

Los debates sobre formas, contenidos y, sobre todo, tendencias en la literatura no se celebraban en público, sino que eran exclusiva de los "círculos", "tertulias" y "asociaciones" literarias. De este modo, las conversaciones que, con anterioridad a la revolución, tuvieron lugar en la tertulia literaria berlinesa "Tunnel über der Spree" ("Túnel sobre el río Spree"), fundada en 1827, sirvieron ante todo de refugio de las ideas tradicionales. Cuando Fontane, en octubre de 1848, leyó dos escenas de su único drama inconcluso, *Karl Stuart (Carlos Estuardo)*, donde reflejaba evidentes coincidencias con el entonces rey de Prusia Federico Guillermo IV, Merkel, el redactor del acto, disuadió al joven Fontane de escribir una obra tan tendenciosa: "Las licencias que se toma el periodista son indignas del poeta. ¡Que se ponga al servicio del arte, no del partido!".

¿Una aristocracia burguesa?

El interés de Fontane por el romance histórico —H. H. Reuter habla en este contexto de "aristocratización" y de "desactualización"— le posibilitó el ser reconocido como poeta "hasta en los libros de texto de las escuelas, en los calendarios y antologías". El "cambio de rumbo" de Fontane, por lo tanto, encontró gran resonancia entre el público. La literatura en Alemania amenazaba con convertirse en mero adorno, en recuerdo idealizado, bajo el cual se ocultaba la inseguridad de la burguesía después de 1848. Esa literatura apenas se ocupaba, en cuanto a sus contenidos, de las grandes cuestiones sociales. Incluso la literatura de viajes —que a partir de 1790 había pretendido desvelar, con famosas contribuciones de Forster, Laube, Heine, etc., las condiciones sociales desde una óptica crítica— se decantaba ahora por unas consideraciones que, por la total ausencia de compromiso, encontraban buena acogida. Esa literatura epigónica, de un idealismo trivial, encontró un apoyo importante no sólo en liceos para hijas de familias bien, sino que se convirtió en característica de toda la época.

A la literatura se le atribuyó, por lo tanto, una función opuesta a su intención original: debía influir en la educación sentimental y en el gusto artístico que seguía considerando "el papel de la mujer como supeditada al hombre y limitándose al ámbito doméstico" (R. Wittmann).

Educación sentimental alemana

Se esperaba que los literatos de la época suministraran los textos correspondientes, que contaban con un trato preferido, publicándose sobre todo en las numerosas revistas de reciente creación. Puesto que los autores dependían, cada vez más, de la publicación de sus obras, se vieron frecuentemente obligados a compromisos literarios, accediendo a ediciones "revisadas y corregidas", en revistas como *Gartenlaube,* lo que a veces les acarreaba consecuencias nefastas. Se puede decir, sin exageración, que no hay, entre 1850 y 1900, ningún texto literario alemán —aparte de unos cuantos intentos naturalistas— que mostrara, ni siquiera como modelo, las condiciones sociales y económicas del nuevo cuarto estado, tal y como lo había hecho, por ejemplo, Schiller en su drama *Intrigas y amor* (1783) respecto al tercer estado. Sin lugar a dudas, Keller, Raabe, Storm y Fontane crearon personajes del "pueblo llano". Pero no hicieron aparecer a ese pueblo como proletariado, sino que lo fraccionaron en personajes individuales, convirtiéndoles más o menos explícitamente en héroes burgueses, tales como Hans Unwirrsch en la novela de Wilhelm Raabe, *Der Hungerpastor (El pastor del hambre)* (1864), o Hauke Haien en la novela corta de Theodor Storm, *Der Schimmelreiter (El jinete del caballo blanco)* (1888). En ésta, al ideal burgués se superpone un deseo de poder, casi aristocrático, por parte del joven conde del dique, quien cree que debe estar permanentemente en estado de lucha y que pierde bajo esta presión todo contacto con la realidad y la tradición. El nuevo dique, símbolo de la nueva era, no debe considerarse aisladamente, sino formando un todo con los viejos diques. Al centrar Hauke Haien en solitario todas sus fuerzas en lo novedoso, provoca la catástrofe, la cual desenmascara como ilusoria la idea de unos éxitos burgueses permanentes en un mundo de progreso. Los ideales humanistas, o senci-

llamente la humanidad, parecen irrecuperablemente perdidos, debido a un despiadado ansia de poder. La salvación de lo humano frente a la fe en el poder y en el progreso ha sido plasmada en la literatura a veces de manera casi imperceptible. Por ejemplo, cuando Fontane titula su novela *Effi Briest* (1895) según el nombre de la protagonista, y este nombre aparece, por deseo expreso de Effi, en su lápida, como si nunca se hubiese celebrado su matrimonio con el barón von Innstetten. La vuelta de Effi a la comodidad de la casa paterna funciona como signo de su fracaso en una sociedad cimentada en el éxito, y de su distanciamiento de ella. Effi, la figura literaria, llega a un nuevo punto de partida menos positivo que el de su "modelo" real, la baronesa von Ardenne, que alcanzó la edad de 99 años, sobreviviendo, en casi sesenta, a la publicación de la novela. La transformación completa que hizo Fontane de la estructura básica de esa "historia tomada de la vida" (Fontane en carta a Marie Uhse, de 1895) entraba, en opinión de su autor, en la trama de una novela que armonizaba e idealizaba las formas de vida de la sociedad. El derrumbamiento físico de Effi relaja un poco las formas rígidas de las convenciones sociales, aunque no cuestione sus principios: Wüllersdorf, el colega de Innstetten, y también Effi, poco antes de morir, aprueban la forma de actuar de Innstetten con el comandante von Crampas, al que Innstetten mata en duelo por el adulterio cometido con Effi siete años atrás, justificando su acción con la afirmación de que no se puede actuar "como nosotros queremos, sino como lo quieren los demás" —pero, ¿quiénes son aquellos "demás", cuyo dictado se asume por las buenas? ¿No se trata tan sólo de un paradigma del poder íntegro de las antiguas estructuras que, enriquecidas con el nuevo poderío "moderno", han suprimido la humanidad, aunque ésta pueda surgir en la lectura de la novela, pero quedando sin efecto social alguno, reducida a compasión parcial en lugar de solidaridad general?

Debilidad de la burguesía

¿Por qué esa debilidad de la burguesía en la conceptualización de su propia situación? Había sufrido una dura derrota en la revolución de 1848, y sin embargo no estaba libre de culpa, pues el apoyar, ideológicamente, una revolución y el llevarla a cabo, de hecho significaba, en Berlín y en otras muchas ciudades alemanas, dos cosas completamente distintas.

Cuando las antiguas potencias alemanas, bajo el liderazgo de las dos hermanas desiguales, Prusia y Austria, habían vuelto a recobrar importancia, la actividad de la burguesía se desplegó en tres rumbos diferentes: socialmente pretendió aproximarse a la aristocracia, políticamente quiso protegerse del proletariado e impedir que éste alcanzara el poder, y económicamente buscó fomentar la libre dinámica del empresario —en el sentido más amplio. Todas esas ideas apenas dejaban espacio para los ideales y su concreta realización, lo que naturalmente tuvo como resultado una enorme inseguridad en el seno de la propia clase social. De esta manera, en lugar de decisiones políticas y sociales, se daba, a propósito, una mayor importancia al chismorreo y al derrotismo moral, lo que iba conformando un trasfondo, a veces picante, de la vida social —y, lamentablemente a menudo, también de la literatura. Pese a que en el siglo XIX hubiera podido surgir, por vez primera, una literatura social con base sólida, la literatura del realismo se mantuvo claramente alejada de la cotidianeidad social. Queda patente, por el contrario, que la literatura de esta época tiende, masivamente, a desviar la atención del lector hacia la

mera distracción. Es decir, la época del realismo y de la fundación del Imperio podría denominarse: época de suministro de literatura de entretenimiento para las masas.

Mediocridad literaria

No sólo las recientes revistas para el gusto de masas, como *Die Gartenlaube*, eran pioneras de esa recepción simplificada, sino también los abecedarios y libros de texto, los planes de estudio y la enseñanza de la lengua alemana. Ya que el ejercicio de la literatura no era rentable, su estudio se limitaba preferentemente a los grupos incapaces de ganarse la vida por sus propios medios, como los escolares, las mujeres, los ancianos y, más tarde, los empleados; en las clases inferiores se produjo un ligero cambio hacia 1890, aunque no se convirtieron, por lo general, en un público lector influenciado o caracterizado por la literatura. En esas condiciones, poco favorables para la literatura, se impuso una escritura, cuyo carácter de compromiso lleva el sello de un "juste-milieu" literario —sencillez formal y temática, "objetividad", rechazo de medios estilísticos drásticos, así como un estilo equilibrado, tranquilo y "medio"— y que ciertamente no era el apropiado para abrir grandes horizontes al lector. El público burgués gustaba de los grandes escenarios paisajísticos, como los que presentaban Raabe, Meyer o Storm. Esos escenarios comunicaban a veces una impresión pictórica tan real —como por ejemplo el comienzo de *Jorge Jenatsch* (1876) de Meyer—, que el lector quedaba "atrapado" en ellos antes de que comenzase la acción propiamente dicha. En una época en la que la fotografía y el cine aún no gozaban de capital importancia, se tendía a construir ante el espectador un bastidor que amalgamaba al hombre con el paisaje, resultando incuestionable su interpretación mutua, favoreciendo así la idea de una armonía global, aunque ésta a veces, como en la obra de Theodor Storm, no fuera intencionada. La imagen pictórica se convertía a menudo en tema dominante, y cual *leitmotiv* caracterizaba y daba efectividad a los textos.

CORRIENTES LITERARIAS Y VIDA INTELECTUAL DE LA ÉPOCA: ¿EDUCACION NACIONAL Y LIBERAL , EN LUGAR DE LIBERTAD GENERAL?

La divulgación y repercusión masiva de la literatura no era simplemente consecuencia de las nuevas posibilidades que brindaban la tecnología de la imprenta y los derechos del editor, garantizados primero por la Confederación Germánica y posteriormente por la Confederación de la Alemania del Norte. La cuestión más generalizada consistía en dilucidar quién estaba interesado en la libertad del intercambio literario, para que la literatura pudiera convertirse en una mercancía formal, es decir, si existía un público con una pronunciada demanda de lecturas. En realidad, los elevados precios de la literatura moderna —a diferencia de las ediciones de los clásicos— estaban "fuera del alcance de la mayoría de la población", desplazando al gran público lector hacia la literatura amena, pues "por el precio de una novela de un tomo se podría recibir durante tres meses un diario, más una revista literaria, de tal forma que se dispondría, aparte del noticiero indispensable, de tres novelas, media docena de relatos y tres montones de folletines" (E. Peschkau, 1884). Pero, ¿seguía ejerciendo la literatura —como en el siglo XVIII— "una función de campo de maniobras para un razonamiento social", o empezaba a surgir, por el

contrario, una multitud anónima de burgueses, consumidores de literatura, para quienes ésta era únicamente vía transmisora de ideologías? Existían indicios de que la literatura moderna se iba desligando netamente de los modelos de la época goetheana.

Esta delimitación resaltaba, de manera asombrosa, el cambio que, desde 1780, se había operado en la conciencia literaria y las consecuencias de ese cambio. Pero el abandono de las estilizaciones abstractas significó también una renuncia a los grandes rasgos fundamentales a favor de lo individual y de lo particular, tras cuya diversidad y abundancia, la totalidad apenas era perceptible. Sin embargo, esa totalidad tenía que presentarse y ofrecerse al pueblo, sin tener en cuenta el que fuera real o ficticia, tal y como se evidenció por ejemplo en la utopía nostálgica del monumento a Goethe y Schiller, que se inauguró en 1857 en Weimar. "Goethe, frente a la vida, y Schiller, con la vista hacia el reino ideal", rezaba el comentario a ese "testimonio del pasado alemán" en un libro ilustrado para escolares.

"Estatalización" de la educación

La nueva hegemonía del estado se hizo patente, después de 1848, especialmente en los colegios y en la formación del profesorado: también en estos ámbitos había finalizado la época idealista. Mientras que, todavía por el año 1843, Wackernagel calificaba el oficio de profesor de lengua alemana de "regio y pontifical", a partir de ahora se ensancharán considerablemente las tareas del profesor de alemán: "El profesor de alemán no sólo es el guía al reino de lo ideal y el transmisor de la palabra poética pura, sino que es también el guardián del espíritu popular". Este ha de oponerse enérgicamente al "raciocinio subversivo" y deberá fomentar "el amor" y "el sentimiento"; o sea, educar las facultades sensitivas. Este programa es novedoso en cuanto formula, por vez primera, la postura del irracionalismo alemán, que "comprende y combate la razón como antagonista del alma" e hizo su entrada oficial y reglamentaria en las escuelas, influenciando masivamente, mediante este subterfugio, la recepción y el concepto de literatura durante la segunda mitad del siglo XIX; es decir, la posible censura sobre la educación. Ocasionalmente, los representantes del gobierno y los parlamentarios no tenían reparos en confesar qué era lo que ellos esperaban de la literatura: ésta debía servir de entretenimiento inofensivo y estímulo artístico —tal era el argumento del Parlamento de Prusia, en 1895, con ocasión del debate sobre el escándalo provocado por el estreno de la obra *Die Weber (Los tejedores)* de Gerhart Hauptmann, debate que culminó con la frase: "¿Por cuánto tiempo más tendremos que ver, con los brazos cruzados, cómo, de la manera más indignante, se profanan y arrojan a la inmundicia los bienes más sagrados de la nación, que también lo siguen siendo del pueblo? Aún no es tarde, todavía estamos respaldados por el poder, por la autoridad, basada y sustentada sobre el sano juicio de un pueblo que aún no ha sido ni envenenado ni corrompido; y mientras nosotros, el Gobierno, estemos respaldados por el poder, seguiremos utilizándolo...."

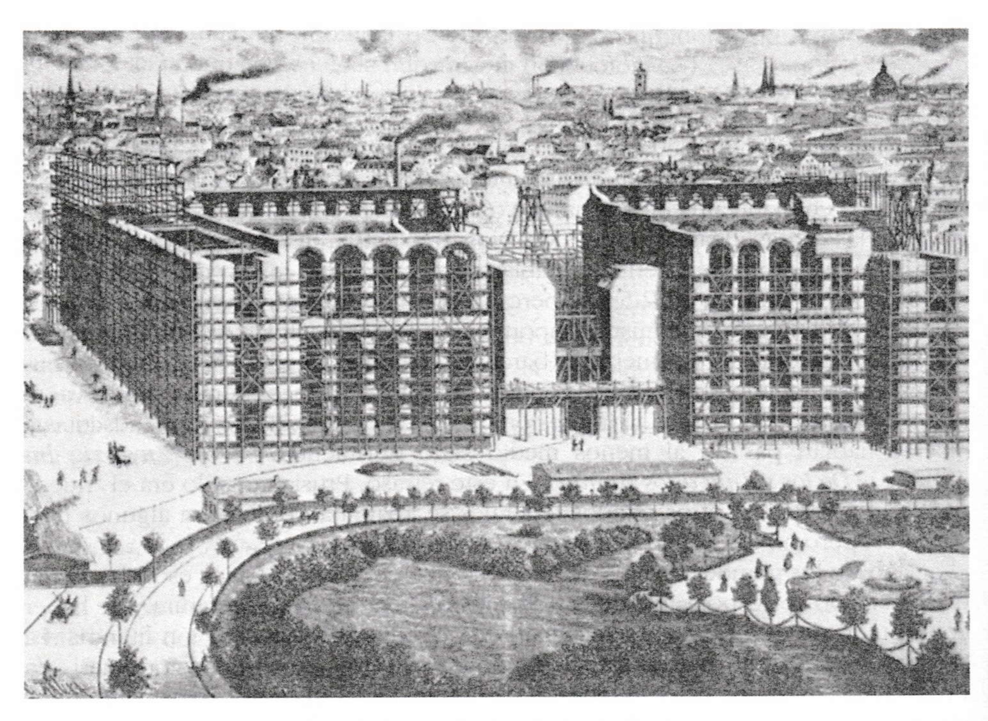
Prusia como símbolo

Prusia era símbolo de la potencia militar y económica, no de la literatura, por la que, oficialmente, existía un escaso interés. Todo el discurso sobre el progreso se centraba en planteamientos económicos y científicos. En la esfera social se mantuvieron las ciertas ideas directrices de Dios, rey, patria, disciplina, orden y aplicación, a las que Storm se referiría al hablar del "gran casino militar de Potsdam". Ya en su primera visita, en 1852-53, se percató Storm de "que tampoco en los círculos cultos de Berlín se daba la misma importancia a la personalidad que al rango, al título, la condecoración y semejantes baratijas", como si las ideas burguesas no hubiesen evolucionado en absoluto. Fontane completa, de manera muy sugestiva, el juicio de Storm: "Todo daba la impresión de que la Corte y las personas adscritas a ella se habían pasado al menos medio siglo durmiendo." *(Von Zwanzig bis Dreißig) (De los veinte a los treinta).* En este retraso, Prusia tan sólo era el "hueso duro", el paradigma; otros estados federales se apartaban de ella en algunos pormenores, pero no en el fondo, apoyándose siempre en ella.

Uno de los grandes errores de la enseñanza del alemán en las escuelas fue el de haber sido corresponsable de la reducción del concepto de literatura y de haber contribuido de este modo, esencialmente, a la falta de emancipación literaria. La "Normativa de Stiehl" para la formación de los maestros de enseñanza primaria en Prusia (1854) son una célebre muestra de la tutela administrativa reinante en el siglo pasado. Stiehl se había propuesto como meta el establecimiento, con la escuela primaria unitaria como norma, de "una comunidad evangélico-cristiana". Es decir, "nada de literatura alemana, nada de Lessing, Goethe y Schiller" (Nyssen), y, por supuesto, se omitía la literatura contemporánea.

"Obligación nacional" de la literatura alemana

En la enseñanza secundaria se resaltaba, en 1859, por ejemplo, el placer de la lectura pueril e intrascendente, y, al enfrentarse el estudiante con la literatura, se consideraba su objetivo principal —su "obligación nacional"— el "conservar en la memoria lo más valioso de las obras clásicas del propio pueblo en su calidad de tesoro imperecedero". Los peligros de una tal educación saltan a la vista. Buscaban ignorar los problemas internacionales, y su tratamiento literario tendía, por lo tanto, al provincialismo. Consistía también en hacer caso omiso, en las aulas, de la literatura extranjera moderna, y, al no ocuparse del teatro escandinavo ni de la novela rusa, francesa o inglesa, fomentaban así una exagerada autovaloración literaria, del todo injustificada en aquella época. Asimismo se había ido desarrollando el tópico colectivo de la formación espiritual alemana, con lo cual se ocultaban las posibles dudas o preguntas de los lectores bajo una aparente armonía, tildando cualquier intento de autocrítica de "subversivo" y procurando transmitir unos valores que no tenían correspondencia en el individuo, al margen de una irreflexiva conciencia colectiva. Pero esta transmisión de valores no quedó sin repercusión en la literatura —así lo atestiguan los numerosos poemas de las guerras de 1870-71 y de 1914. Los efectos negativos de esta educación son obvios si se tiene en cuenta el predominio de un cierto formalismo, esoterismo, proselitismo y de algunas "escuelas"; valgan como ejemplos los nombres de H.S. Chamberlain, Langbehn,



Construcción del Reichstag de Berlín

Nietzsche, Wagner o George, quedando aún sin clarificar el verdadero alcance que algunos de ellos tuvieron en la literatura. Esa educación tuvo también como consecuencia una vuelta a la historia como huida del presente, en lugar de intentar comprender racionalmente el pasado. El fracaso político de la burguesía, durante la revolución de 1848-49, se debatió pronto en público. Julian Schmidt satirizó, en 1850, sobre los recientes acontecimientos: "La revolución alemana tuvo la particularidad de poder competir con la poesía de sus profetas en cuanto a su patetismo lírico, su carácter ensoñador y su vago anhelo. Ahora ya pasó. Su último acto fue la abdicación de su criatura, un regente sin reino."

Distanciamiento de los ideales del liberalismo

A partir de ahora, la burguesía, en vez de ideales, buscará caminos transitables para alcanzar el poder político. Y según la medida en que se distanciaba de los viejos ideales liberales (humanidad, libertad, solidaridad, progreso), podemos distinguir al menos entre tres grandes clases burguesas: la alta burguesía liberal de la "clase superior" (Schmoller), orientada en la economía y que, al igual que la aristocracia, se caracterizaba "en gran parte por ser a-literaria, si no anti-literaria" (Wittmann); los burgueses íntimamente conservadores (a veces caracterizados por su religiosidad y resignación); y los burgueses progresistas y demócratas. Estos últimos estaban abiertos a la literatura, especialmente si trabajaban en los prometedores oficios autónomos o como funcionarios de la administración, de la educación o la ciencia. En este grupo, la literatura coadyuvaba a comprender la propia indivi-

dualidad. Sin embargo, la mayoría de los funcionarios seguían aferrados a unas convicciones caracterizadas por su fidelidad a la monarquía y su conservadurismo. Este grupo limitaba su interés por la cultura a aquellos actos que consideraba nacional o socialmente imprescindibles. En tales circunstancias, ¿qué podía convertirse en materia u objeto de creación literaria, a quién se podía ganar mediante la literatura y qué valor tenía ésta para su público?

"Esencia" del pueblo alemán

La libertad personal y de conciencia, el desarrollo social, las ideas de orden, tolerancia e interés político juegan un importante papel en la creación y transmisión de la literatura. ¿Podía ésta tener algún significado en una época en la que se elogiaba como progreso el cambio de la política de convicciones a una "Realpolitik", o política práctica?

En literatura se recomendaba la conciliación del idealismo con el realismo, a través del "estudio de la esencia e idiosincracia" del pueblo, "sin necesidad de que una de ambas formas de la esencia alemana esté sometida a la otra". La literatura, por lo tanto, debiera conducir al "camino hacia la unidad política de Alemania", aunque concediendo a veces "más individualidad y, consiguientemente, más realidad" al carácter regional. Las alabanzas que Hebbel hizo del Emperador de Austria y de la Constitución de Viena de 1862, las funciones que Geibel desempeñó en la Corte de Munich, la amistad de Freytag con el Gran Duque de Sajonia-Coburgo-Gotha y el teatro del Duque de Sajonia-Meiningen, demuestran bien a las claras que muchas cortes intentaban servirse de los escritores como cómplices y propagandistas, o bien como núcleos de un círculo cultural, lo que conllevaba el peligro para la literatura de quedar reducida a mero adorno, igual que una simple condecoración.

En la medida en que Prusia, después de 1866, se iba convirtiendo en la primera potencia de Alemania, empezaba a influir como modelo en la práctica totalidad de los ámbitos de la vida. Por ello, le correspondió ser factor determinante en la formación del espíritu posterior a la proclamación del Imperio.

Espíritu prusiano en la época guillermina

"Si durante esta época realmente se hubiera pretendido representar artísticamente el poder real y el incremento logrado tras la guerra, como verdadera expresión de la época, la creación del nuevo imperio alemán y los factores de poder comprendidos en ella —tales como Emperador y Canciller— habrían sido el punto de partida apropiado para una representación heroico-monumental. ¿En dónde podría haber encontrado Nietzsche, para su teoría del superhombre, un personaje mejor que Bismarck, quien, debido a su política interior y exterior, fue por aquel entonces quizás el hombre más poderoso de Europa? En todas partes observamos que existe un menor interés por los problemas de estado que por el derecho y la arbitrariedad de los grandes individuos" (Hamann/Hermand).

"Grandeza alemana"

El retratar a los grandes individuos y narrar sus hazañas fue uno de los problemas más arduos en la literatura alemana posterior a 1848. Puesto que los autores no querían limitarse a pintar abstracciones o tipos, había que representar al gran personaje de manera individualista. Es decir, éste aparecía como un mortal más, pero aureolado por la exaltación de sus virtudes según deseo del lector burgués, y posibilitando, de este modo, la identificación con el modelo. Surgía una idea, al principio nebulosa, de un ídolo o superhombre —idea que había sido generada estilísticamente por el autor, pero llevada a cabo en la mente de cada lector. Parecía convertirse en realidad, de manera tan grotesca, el sueño de la "grandeza alemana".

Freytag se aproximaba más al ideal del "gran individuo", aunque, por de pronto, sus intenciones parecían ser otras: quería subsanar, por lo menos literariamente, "el desánimo y desfallecimiento de la nación", ya que los alemanes habían sufrido excesivas "humillaciones, insatisfacciones y una rabia vehemente". No todas las épocas tenían el honor de "dar expresión a lo bello en su forma más noble", pero en todas ellas, el hombre de letras debía "ser sincero con su arte y con su pueblo", escribió Freytag en la dedicatoria al Duque de Sajonia-Coburg-Gotha, en su novela *Soll und Haben (Debe y haber)* (1855). Freytag formuló lo que entendía por realismo en la dedicatoria y en el lema que encabeza la novela. Uno y otra juntos constituyen todo un programa. La frase final de la dedicatoria reza: "Me sentiría feliz si de la presente novela Su Alteza sacara la impresión que ésta se basa en las leyes auténticas de la vida y del arte, y, sin embargo, en ningún momento, su ejecución se ha confiado al azar de los sucesos reales." El lema es una cita de la *Historia de la literatura del siglo XIX*, tomo 3º (1855) de Julian Schmidt, quien escribe: "La novela ha de buscar al pueblo alemán, allí donde se le puede encontrar, por su laboriosidad, a saber, en el trabajo." ¿Buscaba la novelística alemana posterior al 48, por lo tanto, una tendencia, un programa? El amigo de Freytag, Julian Schmidt, dejó constancia de lo que significaba ese postulado en numerosos ensayos, publicados en la revista *Die Grenzboten (Los mensajeros fronterizos)*, de la que los dos eran redactores. Por ejemplo, en un estudio, titulado *Guillermo Meister en relación con nuestro tiempo* (1855), escribió: "Echamos en falta, entre las clases sociales que [Goethe] representa, aquel elemento importantísimo de la vida popular alemana, la burguesía. Werner, su representante, es una pobre caricatura. El trabajo dedicado a un solo fin, al que sacrifica todas sus fuerzas, aparece en contradicción con el ideal, porque está en contra-



Gustav Freytag (1816-1895)

dicción con la libertad y universalidad del impulso educativo." Lo que Schmidt le reprocha a Goethe es que la "vida auténticamente humana e individual se haya perdido"; pero en realidad, *Debe y Haber* tuvo una rápida y positiva acogida por parte del público, alcanzando ediciones nada desdeñables hasta bien entrado nuestro siglo.

Debe y haber

Evidentemente, se aceptó la representación realista, y los lectores burgueses se identificaron especialmente con las vicisitudes del comerciante Anton Wohlfahrt, coronado de éxitos al final. Además, la estructura transparente de la obra facilitaba su recepción. Fontane se refirió, en una reseña de 1855, a la "íntima fusión de tres dramas": la novela giraba en torno a un drama popular con su héroe Anton Wohlfahrt, que de joven aprendiz, tras sufrir toda clase de peligros y "pruebas", llega a convertirse en socio muy digno de la casa comercial de su jefe, casándose con la hija de éste. Esa "novela burguesa de desarrollo" estaba flanqueada por las dos tragedias que reflejan los referentes históricos, tal y como los veía Freytag, y —Fontane se dio perfecta cuenta de ello— como los quería ver y vivir la burguesía. El barón von Rothsattel fracasa porque quiere conservar sus bienes a cualquier precio, Veitel Itzig y Hirsch Ehrenthal fracasan, porque los quieren obtener a toda costa.

"Pueblo"

Pero *Debe y Haber* no representaba al pueblo en sus quehaceres cotidianos, como se apresturon a señalar numerosos críticos, por ejemplo, Karl Gutzkow, con demoledor sarcasmo, y Hermann Marggraff, con fina ironía. Al lector contemporáneo, apenas le molestaba que el empresariado apareciera vinculado a una firme promoción del interés propio, tal y como se manifiestan, por ejemplo, —y ello fue objeto de críticas— en el conflicto con los polacos, remitiendo sin duda al conflicto prusiano-polaco de 1848. Fontane también criticó la masiva actitud antisemita de la novela. Ésta fue moneda corriente en todo el siglo XIX, desde Raabe hasta Bismarck, aún antes de que los señores Stoecker y Treitschke pusieran de manifiesto, con su polémica sobre el antisemitismo, que la época liberal estaba llegando a su fin y que el imperialismo fundacional había hecho su aparición. Durante este periodo, es decir, unos veinte años después de publicarse *Debe y Haber,* los personajes de esta novela ya tan sólo representaban *Bilder aus der deutschen Vergangenheit (Retratos del pasado alemán),* en caso de que éste hubiera existido. ¿Acaso podía consistir la imagen ideal de Anton Wohlfahrt en lo inverosímil de su éxito? ¿Giraba acaso la novela en torno a la realidad o al problema del trabajo o, por el contrario, en torno al éxito, sin dar importancia alguna a la manera de su consecución?

"Actitudes" como respuestas literarias al desarrollo social: "intimismo", "distanciamiento" y el peligro de "utopía restaurativa"

Optimismo burgués

La novela *Debe y Haber* de Freytag presuponía, más que otras de sus obras, que el lector no sólo fuera culto, sino también que se interesara por la vida social, que estuviera dispuesto a enfrentarse activamente y con optimismo a la economía floreciente, y que perteneciera preferentemente a la población urbana, para la cual el éxito era la meta fundamental de la vida. Con toda seguridad, Freytag no era un autor para la mayoría anónima y devota, que veía con escepticismo el reciente desarrollo. Bien mirado, no fue ni siquiera un autor popular, en el sentido más amplio de la palabra. Con razón se preguntaba Gottfried Keller, en 1849, en la revista *Blätter für literarische Unterhaltung (Hojas para el recreo literario)*, si era posible que un autor popular alcanzara al pueblo entero: "Todavía no tenemos datos que nos indiquen si nuestros autores populares son tan conocidos en las chozas de los campesinos como en las revistas literarias y entre la burguesía urbana, y si lo son, que nos indiquen el impacto que han tenido." Porque el campesino seguía siendo pobre, y todo conocedor de la vida del campo podía imaginarse "cuanto tardaba un campesino en ahorrar cuatro *gulden* para un libro que no fuera la Biblia".

Gotthelf

El suizo Albert Bitzius, pastor de Lützelflüh en el cantón de Berna, retrató en sus sermones, de manera conmovedora, la miseria del campesinado, y especialmente en sus numerosas narraciones redactadas bajo el nombre de Jeremias Gotthelf. *Die schwarze Spinne (La araña negra)* (1842), *Elsi, die seltsame Magd (Elsi, la criada extraña)* (1843), *Uli der Knecht (Uli, el criado)* (1846) y *Uli der Pächter (Uli, el arrendatario)* (1849) son las más conocidas. En 1854 apareció su novela *Erlebnisse eines Schuldenbauers (Experiencias de un campesino deudor)*, en cuyo preámbulo confiesa el autor: "Este libro ha sido escrito por compasión a los honrados trabajadores que quieren salir de la ciénaga de la miseria; ha sido redactado con dolor, pues uno no se siente a gusto en este sombrío ambiente. Por eso, si algo se le puede reprochar, será el que, en lugar de toda la verdad, presente sólo la verdad desnuda en toda su dimensión". Gotthelf nunca intentó disimular el propósito didáctico de su obra, que debía influir masivamente en el público reformándolo y constituyendo, por lo tanto, una forma diferente de asistencia espiritual. En consecuencia, las críticas se dividieron en dos bandos: los conservadores elogiaron la proximidad de Gotthelf al pueblo, la sencillez de la representación, la tendencia religiosa, "la sana fuerza de la vida familiar llana, del cumplimiento del deber en silencio"; a los liberales les molestó, sin embargo, sobre todo ciertos defectos estilísticos, como la "demagogia", las "generalizaciones falsas y afectadas, así como una actitud anticultural y reaccionaria por parte del autor". Keller se ocupó repetidas veces —y no precisamente con indulgencia— de Gotthelf y de la obra tardía de Bitzius. Pero Gotthelf ayudó a mucha gente a superar sus temores de no estar a la altura del nuevo desarrollo. Por ello, sus textos fueron interpretados erróneamente como baluarte contra los nuevos tiempos, como diques contra el raudal del "progreso", que parecía amenazar especialmente a la gente del campo.

Diques contra el raudal del "progreso"

La crítica de Keller iba dirigida contra esta invitación a la mala comprensión que se palpa en la obra de Gotthelf, si tenemos en cuenta el resto de su comportamiento. Acababa de concluir su reseña de *Experiencias de un campesino deudor*, cuando se enteró de la muerte de Gotthelf (octubre de 1854), añadiendo, acto seguido y como apéndice, una valoración global del teólogo y escritor suizo. En ella decía Keller que Gotthelf nunca había intentado colocarse por encima de los contrastes de su pueblo, sino que había compartido los problemas de sus compatriotas;



Escuela de campesinos, por Chodowiecki

que a pesar de su "apasionamiento" antiliberal no había sido un "reaccionario en el peor sentido de la palabra", nunca había dado ánimos a los "elementos reaccionarios", nunca había desmentido su republicanismo nato, resultando ser un "autor popular en la acepción corriente del término" que disponía del don de crear sus escritos de tal manera, "que compartimos plenamente con el autor el gozo de todo lo sensual, lo visual y lo tangible", porque "la forma y los sucesos se complementan".

La literatura alemana comparada con la europea

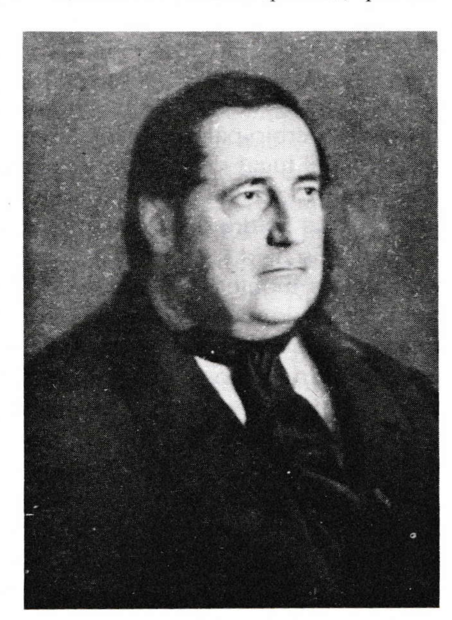
Mientras tanto, en las grandes obras narrativas de otros pueblos europeos, el desarrollo del protagonista estaba en estrecha relación con las condiciones sociales —que se describían con toda suerte de detalles— (por ejemplo, *David Copperfield* (1849) de Charles Dickens; *Crimen y castigo* (1866) de Fjodor M. Dostoievski). En la narrativa alemana del siglo XIX, sin embargo, el entorno social aparece muy limitado. El estado de la sociedad, hasta 1885, o bien no aparecía como tema, o se idealizaba y se estilizaba, como por ejemplo en Wilhelm Raabe. No es una casualidad, por lo tanto, sino más bien un hecho que se explica por el rumbo diferente que tomaba el desarrollo literario, el que, tan sólo un año después de *Debe y haber,* apareciera en Francia *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Se trata de una novela que mostraba prácticamente en todos los personajes el desmoronamiento de las concepciones burguesas respecto al honor y la moral, convirtiendo a la protagonista, antes que en heroina, en víctima de la valoración errónea de la propia persona, y revelando por todas partes la hipocresía y la crisis de la sociedad burguesa. El héroe alemán Anton Wohlfahrt, por el contrario, seguía creyendo en la misión y en la superioridad cultural del comerciante. Conviene recordar en este sentido que, hasta la época del naturalismo, todo arte —y también la literatura— se consideraba autónomo, sintiéndose sus creadores obligados a completar la "realidad" con formas y contenidos que superasen una mera cotidianeidad. No se trataba de mostrar al lector un mundo real —mundo que podía "vivir" a diario sin la mediación del arte—, sino de capacitarle para reconocer en la realidad relaciones semánticas relacionadas con la política y la economía del momento. Desde la ascensión de la burguesía, este mensaje ya no consistía en reconocer y cumplir un orden preestablecido (divino), sino en el desarrollo del carácter de los protagonistas y de su "personalidad", es decir, su capacidad de actuar según unas pautas de responsabilidad moral y de tomar decisiones sociales en el sentido de un humanismo general, base de la sociedad humana. Pero pretender continuar la tradición de la novela de aprendizaje, desarrollo y formación se había convertido en empresa dudosa, cuando ya no existían ni el consenso básico ni la coherencia de esa sociedad. En cuanto a la falta de consenso social, el siglo XIX fue una época de crisis de la conciencia burguesa que llegó finalmente a Alemania, no sólo en el campo político sino también literario.

Temática del "campo"

Entre la gran cantidad de narraciones y novelas sobre la vida rural, la obra de dos autores merece especial atención, pero por dos motivos completamente diferentes: Gottfried Keller, especialmente por su *Romeo und Julia auf dem Dorfe (Romeo y Julieta en la aldea),* una de sus múltiples novelas, y Adalbert Stifter con diversos relatos, entre los que cabe destacar *Bergkristall (Cristal de roca).* Insistimos

en que no pretendemos "catalogar" ambos textos bajo un único apartado, ya que la calidad de ambos supera con creces el intento clasificatorio. Solamente estudiaremos algunas de las tendencias y perspectivas representadas, en ellos recogidas. Las dos narraciones fueron publicadas en sendos ciclos de relatos, el de Keller en el primer tomo de *Die Leute von Seldwyla (La gente de Seldwyla)* (1856), y el relato de Stifter en *Bunte Steine (Piedras de colores)* (1853). Es bien sabido que ambos autores no eligieron este sistema para presentar un libro más voluminoso, sino porque entendieron que todos los relatos eran contribuciones al mismo tema.

En el prólogo a las seis narraciones, a las que, después de varias revisiones, Stifter dio el título de *Piedras de colores* —título con una evidente intención programática— su autor explicó, en unas pocas páginas insuperables en cuanto a concisión y claridad, sus intenciones literarias, así como algunos principios de su ideario. Partiendo de una triple negación: que no se consideraba artista (poeta), que no quería predicar la virtud o la moral y que no se había propuesto por meta ni lo "grande" ni lo "pequeño", Stifter logra distanciarse con sus amigos del mundo exterior. Porque, según continúa argumentando, sólo pretendía contribuir a la "sociabilidad entre amigos" y aportar un grano de bondad a la construcción del mundo, protegiéndolo así, como no, de los falsos profetas. Una vez dadas estas explicaciones casi familiares, Stifter aclara el significado que para él encierra "lo grande" y "lo pequeño". Stifter no creía que el hombre se sintiera indefenso ante las fuerzas naturales; éstas, consiguientemente, eran apropiadas como modelo de los actos humanos. Stifter consideraba posible una actitud conservadora-racional, y aun necesaria, después de 1848, como oposición al poder humano. Quería lograr, mediante esta postura, que los hombres paulatinamente se decantaran por una forma responsable de actuar. El tránsito de la naturaleza al hombre fue llevado a cabo cautelosamente por Stifter, pero aun así supuso una renuncia a posibles imbricaciones revolucionarias, del tipo que fuesen. Para él, como cristiano creyente, las revoluciones no formaban parte del orden divino del mundo, sino que significaban una intromisión del hombre en ese orden, con el propósito de implantar una inversión de valores.



Adalbert Stifter (1805-1868)

La conclusión, que Stifter deja al criterio del lector, es que sólo quienes carecen de la veneración debida a esa totalidad pueden dar pasos revolucionarios, faltándoles la piedad ante la justa medida de la naturaleza, como creación de Dios. Sin embargo, al actuar de esta forma, ponen en peligro su propia vida, puesto que la justa medida de la naturaleza también se encuentra presente en el hombre, aunque frecuentemente la "pase por alto".

Medida de la naturaleza

Los revolucionarios son, por lo tanto, desmedidos; el individuo desprecia la totalidad, la evolución pacífica, sosegada, "persiguiendo sus placeres y su perdición". La amenaza y la confusión popular son las inevitables consecuencias. Lo que Stifter esboza en su prólogo a *Piedras de colores,* lo lleva a la práctica narrativa en los seis relatos de esta colección, y de manera más perfecta en *Cristal de roca*. En el curso de esta narración, el autor conduce al lector, cuidadoso pero consecuente y progresivamente, desde "fuera" —las montañas como grandes fuerzas naturales— hacia "dentro" —la milagrosa salvación de dos niños que se habían perdido entre los hielos perpetuos durante la Nochebuena.

El paisaje

Con una precisión —que en un principio puede resultar molesta—, Stifter describe el soberbio paisaje de los Alpes. El motivo estará autojustificado más tarde: el paisaje es el lugar del peligro y del milagro. Las montañas también serán las silenciosas portadoras de la acción, ya que, desde tiempos inmemoriales, separan a los hombres. La madre de los dos niños, Conrado y Susana, vive desde su boda en la aldea de Gschaid, pero no ha dejado de ser una forastera porque viene del otro lado de los montes —de Millsdorf. Los niños también se sienten atraídos por el "otro lado", donde viven los abuelos. Recorren el camino de la montaña con más frecuencia "que el resto de los aldeanos juntos". También el día de Nochebuena se intercambian regalos con los del otro lado. En el viaje de vuelta les sorprende una fuerte ventisca, llegando a perderse, a pesar de conocer muy bien el camino, adentrándose finalmente entre los hielos del glaciar. Allí se refugian en una cueva, donde se mantienen despiertos con la bebida que la abuela les había dado de regalo para su madre. De este modo milagroso —aunque explicable— sobreviven la Nochebuena y son encontrados sanos y salvos la mañana siguiente. No podemos detenernos en detalles del relato, especialmente la relación entre ambos niños en las horas de mayor peligro. La descripción que hace Stifter de la ventisca es ciertamente uno de los grandes logros de la prosa alemana, de valor equiparable al "capítulo de la nieve" en *La montaña mágica* de Thomas Mann. Todo el relato está escrito en un lenguaje pictórico y sugestivo, de tal manera que el lector, siguiendo el texto con atención, puede revivir cada paso de los niños, e incluso sus silencios y las pausas de los grandes miedos.

Utopía restaurativa

Piedras de colores, "programa de la limitación y de la interiorización", constituye el primer paso importante en la narrativa de Stifter. Su novela *Der Nachsommer (El veranillo de San Martín)* (1857) supondrá un avance en el intento de crear —y aquí la crítica en general está de acuerdo— una "utopía restaurativa" (H. A. Glaser). Stifter así lo comprendía al escribir, el 11 de febrero de 1858, a su editor Heckenast: "He querido pintar en esta obra una vida más profunda y rica de lo corriente, vida que se ofrece a la vista en toda su perfección [...]. Esa vida más pro-

funda se apoya en los principios terrenales de los negocios burgueses [...] y en los divinos." Y en este contexto, Stifter menciona el arte, la moral, el humanismo puro y la religión. Para alcanzar su objetivo, escogió como protagonista de la novela a Heinrich Drendorf, un joven mediocre y discreto, pero extraordinariamente proclive a la formación cultural. Sin "desarrollarse" realmente, progresa, en un interminable intercambio con las altas esferas del arte, "naturaleza", historia y religión, hacia una comprensión más profunda de éstas.

El intimismo como espacio libre

De manera diferente a la de Stifter, Gottfried Keller no presenta el intimismo como fin en sí mismo, sino como posibilidad última, como el espacio libre que no se debe negar ni siquiera al marginado social. El propio Keller, en su prólogo al primer tomo, califica sus historias de "extraños desechos, que ocurrieron al mismo tiempo que otros, casi de forma excepcional, pero que sólo hubieran podido tener lugar en Seldwyla". La *Gente de Seldwyla,* fácilmente reconocible como ciudadanos de clase media, es "el símbolo y extraño destino de una comunidad rica con ciudadanos pobres, de tal suerte que nadie en Seldwyla posee nada, y nadie sabe de qué viven, aunque siguen viviendo desde hace siglos. ¡A pesar de vivir alegremente, considerando la vida holgada un arte de su invención!". A primera vista, el segundo de los cinco relatos del primer tomo también viene a ser un retrato de la vida holgada a que el autor alude en el prólogo, pues el gran paisaje de la introducción transmite una imagen de paz, seguridad y bienestar. Pero Keller ejemplifica en el caso de los campesinos Manz y Marti lo que ocurre cuando los hombres, por un "interés económico particular", defienden sus sólidas posiciones, conseguidas a fuerza de laboriosidad. Este interés se manifiesta primero como codicia, y luego como odio que se convertirá en violencia.

Egoísmo

El egoísmo ciego les hace olvidar sus verdaderos intereses, hasta convertirles en enemigos mortales que llevan a su familia al abismo. Dos hombres que no han comprendido el sistema al que, innecesariamente, se habían sometido. Sali, hijo de Manz, y Vreni, hija de Marti, caen víctimas de esa estrategia del engaño, pero es precisamente la disputa absurda de sus padres lo que les une y les obliga a encontrarse, y será su amor el comienzo de una fatal cadena de extrañas situaciones: no pueden mostrarse en público, porque sus padres lo sabrían en seguida; se dan cuenta de que el mundo burgués no les brinda posibilidad alguna para sus encuentros. Pero, una vez confesado el mutuo amor, venden sus últimos bienes, de escasísimo valor, para poder disfrutar juntos, durante un día, una aparente felicidad burguesa. Ahora bien, ya no se encuentran en la sociedad en que se mueven realmente, sino que viven en su propio mundo. Esta forma de intimismo les permite disponer, por sus propios medios, de un único día de su vida. La sociedad burguesa en que se mueven ya no es más que un trasfondo para la realización de su individualidad, que se manifiesta en las ganas de comer y beber bien, como entrega a las normas burguesas, pero al mismo tiempo se incrementa, en completa desvinculación de esas normas, hasta alcanzar una forma personal de felicidad.

Concluye el día último de los dos amantes, el baile a altas horas de la noche se

ha convertido en acto de liberación de los expulsados y marginados, y al mismo tiempo en un mundo inhabitable para Sali y Vrenchen, como lo demuestra su breve excursión con el grupo del violinista.

Los amantes perdidos

Ninguno de los dos enamorados puede ni quiere disfrutar de la vida y de la libertad a cualquier precio —no lo permite su honor. De modo que, aunque no cumplen con la ley burguesa del honor, cumplen con la ley de su ser íntimo. Consuman en soledad el matrimonio, una forma de vida que les es denegada por la sociedad burguesa, aun después de haber rechazado la sugerencia del violinista de celebrar "las bodas aquí mismo". Los dos saben que lo suyo, después de las "bodas", no es un vínculo indisoluble. Se deciden por su propia concepción del honor, distinta a la del violinista y en contra de la vida, "un nuevo signo de la creciente inmoralidad y perversión de las pasiones", según concluye Keller al final de su relato. La amarga ironía de este final evidencia las dificultades de la escritura realista, con las que Keller estaba familiarizado, como se desprende de su correspondencia. Pero durante mucho tiempo consideró difícil, si no imposible, el entretejer esas mismas dificultades en sus obras. Así lo pone de manifiesto, temáticamente, la génesis —¡más de treinta años!— de su novela *Der Grüne Heinrich (Enrique el verde)* —primer esbozo: 1842-43; primera versión: 1846-50; primera edición: 1854-55; edición revisada: 1879-80. Uno de los personajes de la novela, el pintor holandés Ferdinand Lys, se da cuenta en Italia de que el ideal de la gran pintura histórica "no reflejaba experiencia alguna ni de la época ni de la vida". Pero Lys tampoco encuentra un camino propio, en vista de la abrumadora multitud de modelos. Este problema también tuvo preocupado a Keller durante mucho tiempo. A *Enrique el Verde* le faltaron las posibilidades de crear, en el texto, una alternativa capaz de hacer frente al público. Keller anheló —según pone claramente de manifiesto en esta novela y en *Romeo y Julieta en la aldea*— en los años 50 y 60, una cierta reconciliación con la sociedad.



Gottfried Keller (1819-1890)

En el segundo tomo de *La gente de Seldwyla* (1874), Keller se sobrepuso literariamente a la postura de resignación —especialmente en su relato *Kleider machen Leute (El hábito hace al monje)*—, la que suele ser la tónica en muchos aspectos de la narrativa del siglo, puesto que, aunque tiene un protagonista, éste no es un verdadero héroe —como lo sería por ejemplo *Jorge Jenatsch* de C. F. Meyer o *El jinete del caballo blanco* de Theodor Storm. El sastre Wenzel Strapinski llega a Suiza como un pobre extranjero. La broma pesada de un cochero le asciende al rango de un conde polaco, sin que Strapinski al principio se diera

cuenta de ello. Este juego le obliga a adoptar una forma de vida que no se corresponde con su personalidad, forzándole a jugar un papel, en el cual se ve cada vez más enredado, al faltarle el valor de confesar su verdadera identidad. El punto culminante de esta comedia de la enajenación es el compromiso matrimonial del supuesto conde con Nette, la hija de un consejero. Pero el compromiso está a punto de irse a pique cuando, en un baile de máscaras, la realidad le juega una mala baza a Strapinski: los seldwylenses, rivales envidiosos de los de Goldach por tener su "conde", van desvelando la apariencia aristocrática del sastrecillo. La pobre víctima no encuentra salida a su situación y huye del lugar. Ahora, el personaje de Nette cobra cada vez más relieve. Se revela como mujer de extraordinarias cualidades burguesas al no dejarse arrastrar por sus sentimientos, y fiarse tan sólo de su experiencia. Al fin averigua la verdadera historia de Wenzel y, como dispone de una base suficiente para poder fundar una digna existencia burguesa, decide quedarse con él: "Con profunda convicción celebró su verdadero compromiso, y, con dulce pasión, cargó con su suerte, guardándole siempre fidelidad."

El programa de la gente de Seldwyla

Esta fidelidad no es una simple resignación ante los hechos, como uno podría imaginarse, sino más bien el resumen de un programa: "¡Vayamos a Seldwyla y demostremos, a los que trataban de destruirnos, que nos han unido más que nunca y que nos han hecho felices!" Así se explica que Nette se niegue a viajar con Wenzel "a mundos desconocidos, para vivir allí románticamente en tranquila dicha", como éste sugería. "¡Basta de novelas! Te quiero tal como eres, un pobre caminante, y quiero ser tu esposa en mi tierra, a despecho de los orgullosos y burlones!" La hija del consejero de Seldwyla ha cobrado tal seguridad en sí misma que va a ser ella quien tome las decisiones, en lugar de su futuro marido: "¡Vayamos a Seldwyla para conseguir, con laboriosidad y honradez, que la gente, que tanto nos ha ridiculizado, tenga que depender en el futuro de nosotros!" No se trata ya en este contexto de virtudes burguesas, sino de unas facultades empresariales que se perfilan también cuando Nette explica a los notables de la ciudad el porqué de su renuncia a que el honrado burgués Melchor Böhni "salve su honor", ya que ha adivinado las intenciones nada altruistas de éste, reflejadas en la siguiente cita: "Gritó que era precisamente el honor lo que le impedía casarse con el señor Böhni, al que no quería, guardando fidelidad al pobre forastero, al que había dado su palabra y al que además amaba". No es solamente este sorprendente personaje Nette quien actúa de una manera programática, creando malestar entre algunos señores de la narración; también podemos ver que Keller ha superado las ideas restrictivas acerca del honor burgués, que en *Romeo y Julieta en la aldea* tuvieron un protagonismo tan fatídico. Se podría afirmar que ha democratizado el concepto, agregando al realismo literario burgués unos aspectos positivos.

DOS OBRAS MAESTRAS, REPRESENTANTES ANTAGÓNICAS DE UNA ÉPOCA: "MOZART, CAMINO DE PRAGA" Y "EL SANTO"

La creación literaria de Eduard Mörike tuvo su auge principal antes de 1848. Después de la revolución y hasta su muerte, tan sólo publicó unos cuantos textos ya esbozados antes de esa fecha. Los más importantes son los relatos *Das Stuttgarter Hutzelmännlein (El hombrecillo duende de Stuttgart)* (1853) que, sin ser consciente Mörike de ello, se remontaba a una antigua leyenda suaba, según le aseguraron con posterioridad Uhland y algún escritor más. A ésta siguieron su obrita *Die Hand der Jezerte (La mano de Jezerte)*, aparecida el mismo año que la anterior, así como su gran novela *Mozart auf der Reise nach Prag (Mozart, camino de Praga)* (1855). Finalmente escribió dos importantes poemas: *Erinna an Sappho (Erina a Safo)* (1863) y los *Bilder aus Bebenhausen (Imágenes de Bebenhausen)* (escritos después de septiembre del 1863, cuando Mörike había visitado ese lugar por algún tiempo). Podrá sonar raro al lector de hoy día, pero no creemos exagerar al afirmar que Mörike gastó sus energías en hacer frente a la vida cotidiana. Por esta razón, luchó sin tregua por guardar una distancia con su entorno y con su época, en general. Su deseo único era un mundo ideal, "en el que no sólo se pudiera escribir sino también vivir" (F. Sengle). Se esforzaba por abrirse al mundo, pero siempre se encontró incapaz de mantener tal postura. La vida y el acto de escribir como forma unitaria vital le parecían del todo imposible. Todavía por los años 30 y 40, Mörike había dedicado numerosos poemas a "cosas" o "situaciones"; por ejemplo: *Auf eine Lampe (A una lámpara)* (1846); *Inschrift auf eine Uhr mit den drei Horen (Inscripción en un reloj con las tres horas)* (1846); *Die schöne Buche (El haya hermosa)* (1842); *Auf das Grab von Schillers Mutter (A la tumba de la madre de Schiller)* (1835), etc., todos ellos considerados como pequeñas obras maestras. Pero entretanto, comenzó a ver el entorno y las cosas "como propiedades", degradados a meros objetos de comercio, de modo que Mörike tuvo enormes dificultades para "salvar" su perspectiva de la vida, base fundamental de su poesía. Es decir, ya no podía reavivar y cantar las cosas penetrando en su esencia mediante el sentimiento: ¿enajenación de la poesía?

Sólo por una vez, en su novela corta *Mozart, camino de Praga*, publicada por primera vez en el diario *Morgenblatt für gebildete Stände (Diario para las clases cultas)* de la editorial Cotta, Mörike se liberaría de esa constante amenaza interior, trasladándola a su protagonista.

Amenaza

Mörike acerca a Mozart en su narración al rococó, abriendo así unas posibilidades lúdicas que al Mozart real tanto esfuerzo le costaron conseguir. Al mismo tiempo, Mörike se enfrenta con su época. En la figura del gran músico, del que se había ocupado durante varias décadas, plasmó también su propio ideal, al "reconocer, tras veinte años de angustiosa autoprotección, que la grandeza está relacionada con la 'prodigalidad', es decir, con una entrega atrevida a la vida y a la sociedad, y que el poeta que no esté dispuesto a arriesgarse, de ninguna manera podrá alcanzar la riqueza artística de Mozart" (F. Sengle).

El arte como amenaza

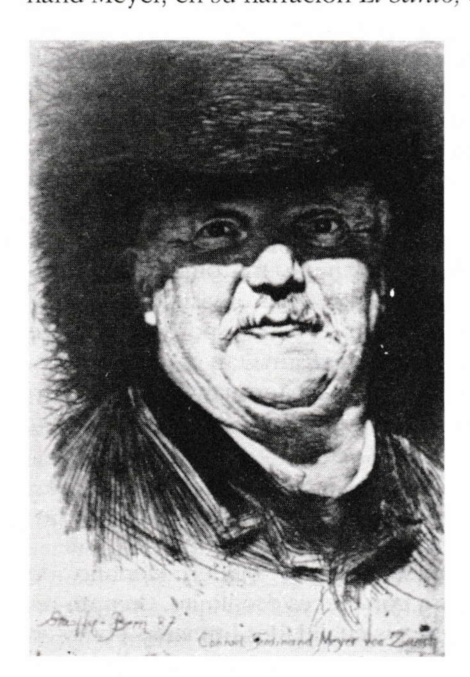
Mörike, por lo tanto, se sintió amenazado por el arte porque, como él mismo declaró, hacía peligrar "mi armonía con el mundo, conmigo mismo, con todo". Esa armonía, para él, era "el único y auténtico criterio para una obra de arte" (en carta a L. Rau, del 10 de diciembre 1832). Además quería que la armonía fuera a la vez "revulsivo y aislante contra toda clase de tribulaciones". Tales ideas y experiencias aparecen intercaladas en su novela sobre Mozart: juego y arte, cobardía y sociabilidad, serenidad y presentimiento de la muerte conviven en esta novela, hecho que ya fue reconocido por muchos contemporáneos de Mörike. No es que simplemente inventara la situación de aquel día especial del concierto improvisado, camino de Praga, sino que surgió de su sentir más profundo y de su manera de aproximarse a la música de Mozart, como lo muestra la carta siguiente. A Mörike, en el fondo, la música del gran compositor siempre le animaba a "vivir": "La tormenta se cernía sobre nuestras cabezas con increíble velocidad. Unos relámpagos largos y enormes, como nunca jamás los había visto de día, caían uno tras otro, como lluvia de rosas, en nuestra iluminada habitación. Mozart debía estar, invisible, a mis espaldas en esos momentos, tocándome el hombro con su batuta, porque, por arte del diablo, la obertura de 'Titus' se desató en mi alma, de forma tan grandiosa y penetrante, con la repetición de aquel metálico grito de la tuba romana, que de puro regocijo cerré los puños." (en carta a Mährlen, del 5 de junio de 1832).

La voluntad creadora de Mörike

Aunque Mörike se acercó a Mozart con un sentimiento "biedermeieriano" de la vida y el arte, su voluntad creadora sobrepasa con creces ese límite. Crea un retrato de Mozart, cuya genialidad estriba tanto en sus cualidades humanas como en su gigantesco talento artístico. El artista, por lo tanto, "no se encuentra al margen de la sociedad, aunque intuya las cosas más profundamente que sus congéneres. Forma parte de la sociedad en que vive y trabaja, y su obra anuda en un lazo común a los miembros de la sociedad" (E. Sagarra), similar a la transposición musical que Beethoven hizo de la *Oda a la alegría* de Schiller. El mismo Mörike se dio cuenta de que esa capacidad de revivir las cosas con el sentimiento le había llevado a una nueva intensidad de las formas lingüísticas (W. Höllerer) que abría las puertas a nuevas evoluciones. Intentó convencer al editor Cotta de que no debía remunerar una narrativa de esta índole simplemente como "prosa". La "peculiar profundidad de la expresión" (Storm en carta a Mörike), que había logrado mediante la plasmación inmediata del mundo de Mozart, y su "decisiva individualización del lenguaje" (F. Sengle), que dejaba vislumbrar varios niveles de pensamiento y discernimiento, aun en las frases aparentemente más banales, eran logros que apuntaban mucho más allá del relato, a pesar de que la "estructura episódica, improvisada aparente o realmente" (F. Sengle) fuera al principio objeto de incomprensión y críticas.

El Santo

Mörike, en su novela sobre Mozart, se distancia de los hechos, no tanto por motivos históricos, como por un cierto recato al extraordinario universo de ideas del genial compositor, transparentándose más los sentimientos de Mozart, precisamente por este respeto del autor hacia el compositor. Por otra parte, Conrad Ferdinand Meyer, en su narración *El Santo,* cuya gestación abarca la década de 1870-80, ni siquiera pretende familiarizar a sus lectores con el protagonista Thomas Becket, canciller de Inglaterra primero, y arzobispo de Canterbury y primado de la iglesia anglicana después. Al contrario, cuanto más sabemos de la vida de este hombre, tanto mayores son las dudas acerca de sus motivaciones —la verdad no resulta de la suma de los hechos. Esta narración finamente hilvanada corre, por lo tanto, en sentido inverso al "espíritu de la época" imperante en el siglo XIX. Ni el rey inglés Enrique II (1154-1189), ni Thomas Becket son representados como héroes o superhombres en el sentido contemporáneo. Son seres humanos con defectos, en sus cargos respectivos. Meyer muestra con gran verosimilitud cómo el "carácter" y el "cargo" se complementan permanentemente, destruyéndose de manera recíproca, y cómo plantean la posibilidad de justificar también hasta los crímenes. Los caprichos, la falta de tacto y la brutalidad del rey, que seduce a la jovencita Grace Becket, conforman un a modo de velo, tras el cual se advierte el carácter verdadero del canciller. Todo el relato gira en torno a la valoración del hombre más relevante, después del rey, en la corte inglesa. El retrato no puede convertirse en cuadro acabado, ya que "Juanito en palacio" siempre fue un personaje marginal, pero sí refleja una imagen, no del todo completa, en la que sobresale con especial claridad el carácter ambiguo de Thomas Becket, pues Armbruster es capaz de noticiar los acontecimientos, pero no de ordenarlos debidamente, suscitando muchas dudas, no sólo en el canónigo Burckhard, sino también en el lector.


Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898)

¿El amor como religión universal?

Y existen, es cierto, muchas dudas: Thomas, que es de origen sarraceno (hijo ilegítimo del inglés Gilbert Becket, preso en una cruzada, y de la hija de un príncipe árabe —véase también el poema de Meyer *Con dos palabras*—), ¿no está acaso influido por la fe musulmana, o incluso no es un musulmán encubierto? ¿Es posible, por tanto, que sea verdaderamente cristiano? ¿Sería acaso aquel "príncipe

luna" que tanto impresionó al califa de Córdoba que éste le dio su hija por esposa, pero quien, tras la temprana muerte de ésta y una acción bárbara del califa, desapareció con su hija pequeña? ¿Por que un hombre tan disciplinado y reflexivo como Thomas Becket entra al servicio del rey inglés, personaje de errática y a menudo brutal vitalidad, convirtiéndose en su canciller y preceptor de sus hijos?

Quedan aún algunas dudas más por despejar: ¿es posible que Becket pueda olvidar la muerte de su hija Grace, de la que el rey es culpable? Thomas Becket, quien advierte al rey, repetidas veces, su obligación de ser honrado, ¿es honesto con él, comunicándole sus pensamientos de tal forma que el rey no sólo los oiga sino que también los entienda, o, por el contrario, le dice solamente la verdad formal, a sabiendas de que el rey no la podrá creer? La respuesta a esta cuestión nos conduce al "núcleo" del relato, es decir, a la pregunta de si Becket se convierte en mártir por su fe, o si, en sus ansias de poder, calcula la propia aniquilación con la certeza de arrastrar consigo al rey?

Conrad Ferdinand Meyer habla por boca de su "testigo", el armero y criado personal del rey, un hombre de buena educación: Armbruster puede ganarse la simpatía del canciller en situaciones críticas con fórmulas árabes de cortesía o con un verso del Corán. Entiende el árabe y sabe leer documentos, haciéndose imprescindible para los señores por su oficio y por su discreción, —y, sin embargo, no está a la altura del carácter de Becket, ni tampoco intenta explicar los hechos dudosos, notificando a su interlocutor, el canónigo de Zurich, los datos que para él son indudablemente sospechosos. Me parece que Meyer ha logrado retratar esta figura del intermediario con mayor veracidad que lo hizo Siegfried Lenz con la figura de Sigi en su novela *Die Deutschstunde (Lección de alemán)* (1966). Porque Armbruster sabe moverse de manera convincente en la corte, en cualquier situación, al estar acostumbrado a este ambiente. El relato de Armbruster deja por resolver la incógnita de si fueron los conflictos de intereses los que causaron la enemistad, o si, por el contrario, la enemistad fue la causa del conflicto de intereses. Pero, según las observaciones de Armbruster, éste se inclina más por la segunda parte de la disyuntiva, ya que queda bien claro que Becket no puede olvidar la muerte de su hija. La lucha del rey contra el primado es cada vez más desigual: exteriormente se impone Enrique, haciendo que el tribunal del rey condene a Becket al destierro, de manera que éste tiene que huir a Francia. Pero "mientras decrecía y se desvanecía su presencia corporal en Francia, su poder y presencia espiritual crecían en Inglaterra, velando a los sajones enlutados cual luna llena en la noche."

En 1170, Armbruster es testigo del asesinato en la catedral de Canterbury, y pocos años más tarde se encuentra presente cuando el rey se confiesa en la tumba de su antagonista. Tras estos sucesos se niega a continuar al servicio del rey y abandona Inglaterra. Podríamos pensar que Armbruster —más obligado por los acontecimientos que por el afecto— se ha colocado del lado del santo. Pero entre duda y fe, entre hipocresía y hambre de poder, entre franqueza e intereses ocultos, entre emociones desenfrenadas y sabio distanciamiento, nos queda un Armbruster perplejo que se asombra de la confusión creada por los "grandes" —un final sorprendentemente "moderno" para una temática inusualmente "moderna", en ropaje medieval. Se puede discutir hasta qué punto la magistral narración de Meyer pretendió ser también una contribución a la lucha cultural alemana. Meyer emprendió nuevos caminos con su caracterización —completamente desinteresada en apariencia— de los personajes principales que muestran, de manera inquietante, algunos rasgos de los modernos políticos imperialistas. No son seres humanos sino personajes desalmados los que condicionan los sucesos, y no es fácil determinar si

sus actos se pueden medir por una escala general de valores, ni cómo sería ésta. El tema fue tratado dos veces más en el siglo XX, primero por T.S. Eliot, en forma de drama en verso y bajo el título *Asesinato en la catedral* (1935), y posteriormente por Jean Anouilh como *Becket o el honor de Dios* (1959).

¿CÓMO PUEDEN ESCRIBIR LOS AUTORES POLÍTICAMENTE COMPROMETIDOS Y QUIÉNES PUEDEN SER SUS LECTORES?

La crisis económica, a partir de 1846, y la revolución de 1848 pusieron en movimiento todo el escenario literario. Aunque muchos autores burgueses expresaran, en cartas a amigos, sus esperanzas y alegrías por los cambios que se estaban operando, la mayoría de ellos se mantuvieron alejados de los acontecimientos políticos. Salvo raras excepciones, como la del viejo Uhland, los ejemplos de un compromiso valiente, como el de Fanny Lewald o Louise Otto, causaron asombro (y, a veces, indignación) por su singularidad.

La literatura en competencia con la cotidianeidad burguesa

Famosa fue la carta de Louise Otto, *Carta abierta al Ministro del Interior de Sajonia,* de abril de 1848, encabezada por el lema: "¡No olvidéis a las mujeres trabajadoras!" En esta carta, Louise Otto expuso su punto de vista acerca de su deber: "Es para mí el deber más sagrado prestar mi voz ante ustedes por la causa de aquellos que no tienen el valor de defenderla. No podrán ustedes acusarme por ello de surrogarme un derecho que no me corresponde, porque la historia de la humanidad nos enseña, y en especial la presente, que quienes olvidaron recordar sus derechos también ellos fueron olvidados. Por eso, ¡recuerden a mis pobres hermanas, a las trabajadoras pobres!"

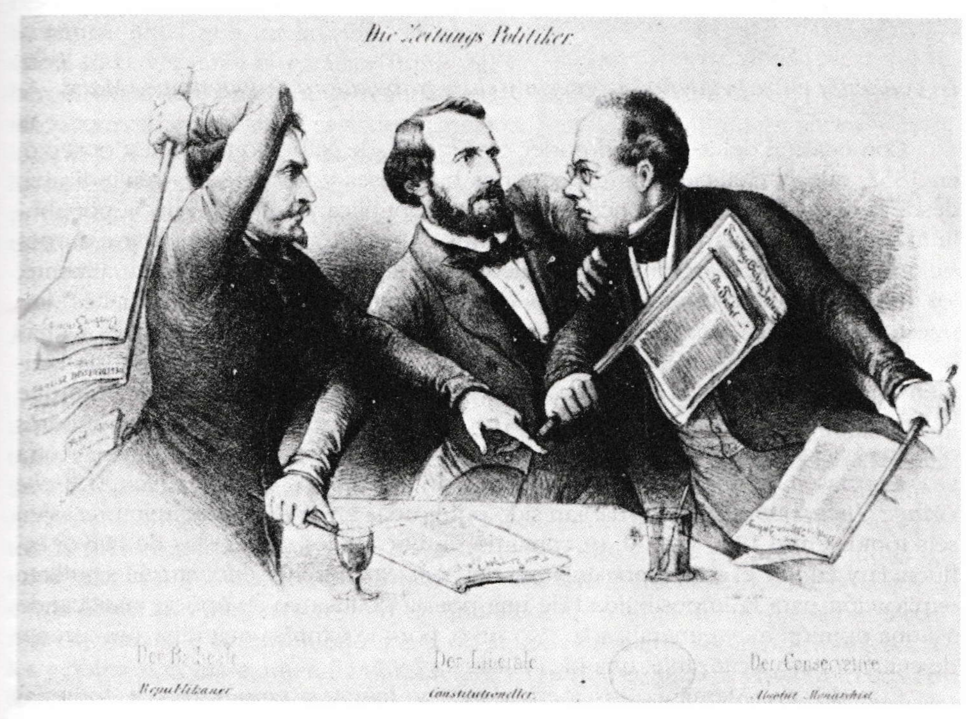
Un tono tan directo y concreto no era corriente, ni siquiera entre los escritores de izquierdas, lo cual es comprensible. Pero al mismo tiempo se tenía conciencia de que había que impulsar al "pueblo", movilizarlo y ganarlo para el apoyo de las nuevas reivindicaciones. Las reuniones, a veces apresuradas, con metas poco definidas y no muy concretas, que tuvieron lugar en asociaciones y tertulias, no encontraron, ni mucho menos, buena acogida en todas partes. Porque la mayor parte de los escritores políticamente de "izquierdas" eran conscientes de la gran distancia que les separaba de la conciencia del "pueblo" al que querían llegar y transformar, se dieron cuenta de que sólo los textos sensacionalistas, referidos a los acontecimientos actuales, ofrecían posibilidades de surtir efecto rápido. Especialmente durante la revolución surgieron numerosas canciones, comentarios a toda clase de sucesos revolucionarios. Se repartieron, además, hojas volantes con textos que podían ser canturreados fácilmente, en ocasiones en tono patético. Para una divulgación más rápida de las canciones, se escogieron melodías conocidas, como por ejemplo una canción de Ludwig Pfau con el aire de la famosa *Guardia del Rin* de Becker, o la parodia de Franz Dingelstedt sobre la *Canción de Mignon* de Goethe:

> ¿Conoces el país de las frases de unidad en flor,
> donde en oscuros pechos refulgen las ansias de separación,
> y un frío viento airea de los periódicos las hojas,
> inerme está la paz y se alza la discordia?

[...]
¿Conoces tú la casa? En columnas reposa
su techumbre, resuena la galería, la sala retumba
y los representantes del pueblo se preguntan:
"¿Qué es lo que hemos hecho por el pobre pueblo?"

Patetismo insoportable

El patetismo de muchas canciones, a veces insoportable para el gusto moderno, contaba con sus modelos: por una parte, debía arrastrar al público, según el patrón de la *Marsellesa,* por otra, debía ayudar a salvar el abismo entre exigencia y realidad, o —como observó un crítico mordazmente— "provocar la solidaridad con los charlatanes". Podemos verlo muy claramente en las numerosas *Canciones a Hecker,* no todas ellas elogiosas con este revolucionario. Pero el revolucionario badense disfrutaba de una gran popularidad, así lo atestigua el gran número de caricaturas, aparte de las canciones. Se esperaba de los poetas alemanes que se habían comprometido públicamente con la revolución, que estuvieran dispuestos a luchar, si era necesario. Esas reacciones demuestran que la poesía política era valorada según criterios distintos a la "otra". Pero conviene recordar que Heine vivía en París desde hacía algún tiempo; Herwegh, Freiligrath y Strodtmann tuvieron que exiliarse en 1849, y Pfau y Schanz estuvieron encarcelados durante muchos años, viéndose libres —como Richard Wagner, quien a la sazón desarrollaba una actividad principalmente literaria— únicamente porque, después de la revolución,



Los políticos periodistas —sátira de los republicanos y de los monárquicos constitucionales y absolutos

adaptaron su postura a las nuevas circunstancias. Adolf Glasbrenner, autor popular berlinés, cuenta en el siguiente epigrama la realidad de la actividad política del pueblo:

El Mesías
¿Aún esperáis al Mesías? ¡No vendrá del cielo! Pueblos,
estrechad vuestras manos para luchar y —llegará el Mesías.

Aislamiento de la literatura

Despúes de 1849 comenzaría una época de un total estancamiento social y político que se extenderá a lo largo de unos diez años —debido a la literatura política y su dependencia del pueblo. Los demócratas radicales, y los escritores afines a sus ideas, se plantearán tres problemas, hasta finales del siglo sin respuesta satisfactoria: en primer lugar, el sentirse poetas, por lo que antepondrán los problemas estéticos a los políticos. En segundo lugar, el no encontrar en la obra literaria la forma adecuada para afirmar sus intenciones políticas. Y en tercero y último, su existencia marginal en la sociedad alemana, al surgirles una fuerte competencia en la literatura trivial de la prensa de gran tirada, en cuanto que ambos se dirigían a las masas populares. La tesis del apoliticismo de los escritores alemanes no fue, por tanto, únicamente una ideología burguesa. También fue el resultado de las crecientes condiciones capitalistas en las editoriales, que causaron una evolución de la literatura de pasatiempo hacia la literatura apolítica de las masas, al proponer la necesidad de una armonía.

La coalición entre pequeña burguesía y clase trabajadora propuesta por Marx

Con ocasión del ascenso al poder, en Francia, de Napoléon III, Marx observó, en 1852, que la coalición entre pequeños burgueses y trabajadores reivindicaba, desde la oposición, instituciones democrático-republicanas. Y no lo hacía por abolir al capital y al asalariado, los dos extremos opuestos, sino para atenuar esa oposición y hacerla más armónica. Marx dedujo de sus aserciones que, naturalmente, los autores pequeño-burgueses "no podían superar en sus cabezas los límites" impuestos a su clase, "por lo que se veían obligados a asumir unas funciones y unas soluciones en teoría", a las que aspiraba socialmente la pequeña burguesía también en otros aspectos (De: *El dieciocho brumario de Luís Bonaparte).* A lo que habría que añadir que la falta de nuevas formas de expresión y la falta de escritores obreros hacía retroceder a los autores políticamente comprometidos, una y otra vez, a la clase burguesa. Por ese motivo, Friedrich Theodor Vischer, cuyas *Kritische Gänge (Incursiones críticas)* habían sido publicadas en 1846, siendo reimpresas en seis tomos entre 1860 y 1870, se convirtió en uno de los esteticistas de mayor influencia y tal vez el más representativo del siglo XIX. Vischer encontró la siguiente explicación para la imposibilidad de una poesía política en su época, justificando así una opinión muy generalizada: "No sirve, porque expresa una idea aún carente de cuerpo, pero alcanzable, una idea abstracta."

Cuando en Alemania los pensadores y literatos empezaron a formular categorías de libertad para el arte y las ciencias, se dieron cuenta muy pronto que la libertad y el espíritu dependían del pueblo y de las ciencias, pero que los escri-

tores estaban atrapados "entre dos frentes", porque las prebendas de los príncipes —y ahora, cada vez más en auge, las de los capitalistas burgueses— eran incompatibles con el libre ejercicio literario. Mientras que, en el siglo XVIII y en la primera mitad del XIX, muchos autores decididos se habían esforzado por el progreso en la teoría y la práctica literarias —desde Lessing y sus contemporáneos hasta Heine—, no se observa esta tendencia después de 1848. El ensayo sobre *Realismo* que Fontane escribió en el año 1853 representa más bien un ejemplo de pensamiento retrógrado. Fontane antepuso conscientemente la estética como filtro purificador a todas las observaciones literarias de la vida, tardando personalmente mucho tiempo en encontrar una nueva forma de crítica de la burguesía. Y es que en la burguesía surgió, de manera cada vez más inequívoca, un anhelo de llegar a una unión entre individuo y sociedad, claramente estructurada e inteligible para los sentidos. Cuanto menor era esta unidad en la realidad, más se rehusaba el despliegue diferenciado de una individualidad humana en la literatura, interpretándose ésta como debilidad. Eran rechazados los "procesos democratizadores del carácter" en la literatura, igual que en la vida. Se apreciaba cada vez más el carácter firme del héroe, capaz de vencer a la realidad no sólo con esfuerzos, sino casi de manera lúdica. Y si no en la vida, al menos en la literatura. Friedrich Nietzsche reconoció pronto esta nostalgia, describiéndola repetidamente y explotándola para su teoría.



Friedrich Theodor Vischer (1807-1887)

El ideal aristocrático de Nietzsche

En 1872 escribía: "Lo que aquí se demuestra con un ejemplo es aplicable en un sentido más general: cada persona con su actividad sólo posee dignidad en tanto es, consciente o inconscientemente, instrumento del genio. De donde se saca inmediatamente la conclusión ética de que 'el hombre en sí', el hombre absoluto, no tiene dignidad, ni derechos, ni obligaciones. El hombre puede justificar su existencia sólo como un ser absolutamente determinado, y para propósitos que él ignora" *(De: Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern [Cinco prólogos a cinco libros aún por escribir]).* Un camino literario "realista" tenía que haber discurrido ciertamente de otro modo. Pero, en aquella época de reivindicaciones sociales y políticas completamente insatisfactorias, tan sólo se podían visualizar esos defectos enfocando el mundo concreto y las faltas de libertad que en él, de manera muy concreta, estaban ganando terreno. Por ello, una literatura que seguía, a grandes rasgos, la estética dominante, tenía que degenerar en apología de las condicio-

nes existentes. La época posterior a 1848 se convirtió en palestra de muchos autores incompetentes, que, además de escribir mucho y mal, se encargaban únicamente de embellecer las cosas. Su número fue en aumento, después de 1870, a medida que disminuía la calidad de sus trabajos.

En 1862 empezó Ferdinand Lassalle a promover la fundación de un nuevo partido proletario, el que nació finalmente en 1863, teniendo como meta una democracia social. Los primeros discursos de Lassalle están repletos de florituras, como, por ejemplo, cuando declara, ante los trabajadores de la fábrica de Oranienburg que, en 1789, el cuarto estado se había escondido entre los pliegues del corazón del tercero, pero que ahora debía "ocupar el puesto dominante en la sociedad, impregnando así todas las instituciones".

Canción confederativa

Para el acto de fundación del nuevo partido, Herwegh envió a Lassalle su más tarde famosa *Canción confederativa*, que se remonta a un poema de Shelley. Las tres últimas estrofas del poema, que consta de doce en total, rezan así:

¡Trabajadores, despertad
vuestra fuerza observad!
Todas las ruedas se detienen
si vuestros brazos lo ordenan .

Vuestros opresores palidecen
cuando, cansados de la carga,
dejáis en un rincón el arado
y gritáis: ¡basta ya!

¡Romped el doble yugo!
¡Romped la miseria de la esclavitud!
¡Romped la esclavitud de la miseria!
¡El pan es la libertad y la libertad, pan![1]

"Lassalle recitó el poema en numerosas manifestaciones, siempre con un efecto apasionante, éxito provocado, hasta hoy día, por los martillazos de los versos" (W. Grab). Antes de que Lassalle emprendiera la militancia política, había intentado articular literariamente, con su obra de teatro *Franz von Sickingen* (1858), la experiencia de la derrota de 1848. Pero no lo hizo directamente, sino mediante analogías, al haber trasladado el tiempo de la acción a la época de las Guerras de los campesinos. La obra de Lassalle desató una fuerte controversia, sobre todo entre los demócratas más decididos, y fue conocida en la historia de la literatura como "debate sobre Sickingen". El punto principal de esta polémica se centraba en la pregunta de si la literatura era capaz o no de resolver problemas políticos, y si los problemas cotidianos, al ir revestidos con ropaje del pasado, no perderían su actualidad, pareciendo faltos de "realismo". Lassalle no pudo sustraerse a este debate, pues había admitido que, con su obra, no había querido tomar una postura enfrentada a la revolución alemana del momento, sino a la revolución en general. Afirmó que su propósito había sido proponer un modelo al que Sickingen debía

[1] La primera estrofa de esta canción viene reproducida también en el cap. "Vormärz", pág. 258.

servir únicamente como "figura portadora". Lassalle creía, por lo tanto, en un "conflicto, de eterno retorno, que planteaba el acto revolucionario", de tal manera que su obra era "la tragedia de la idea revolucionaria formal por excelencia".

¿Qué significa "representación"?

Marx reconoció de inmediato el "error" que cometía Lassalle con estas afirmaciones, participándoselo así al autor: "Sickingen [...] no fracasó por su astucia. Fracasó porque, como caballero y representante de una clase social en declive, se rebeló contra lo existente, o mejor dicho, contra la nueva forma de lo existente". Pero esto no se desprendía de ningún pasaje del texto de Lassalle, porque, a pesar del radicalismo de sus ideas, no había podido separar a Sickingen de la estética burguesa, representándolo como a un héroe. De este modo se vio en el trance de tener que resolver estéticamente unas cuestiones histórico-políticas. La voluminosa "apología" que Lassalle dirigió a Marx es, en consecuencia, un intento de salvación literaria de una obra prácticamente fallida, lo que demuestra la distancia que por aquel entonces mediaba entre las exigencias teóricas y la plasmación literaria de los problemas políticos. Este defecto radicaba fundamentalmente en tres causas: 1), incapacidad literaria; 2), idea (burguesa) de que el estado podía convertirse en garante de la libertad si se reformaba o "limpiaba" —mediante un tribuno del pueblo y 3), la falta de una estética progresista eficaz. Por ello, Sickingen se convirtió en portavoz de una moderna retórica política, al continuar en el género dramático la tradición didáctica de muchas narraciones alemanas (E. Sagarra). Así, el caballero de la Guerra de los Campesinos fue convertido en un héroe popular sin pueblo. Al mismo tiempo y en la realidad, el pueblo fue degradado a masa.

"La ciénaga de lo trivial"

La primera literatura socialista en Alemania consiguió raras veces salir de la "ciénaga de lo trivial" (F. Mehring) para ofrecer al lector temas, acciones y personajes transmisores de una nueva imagen del hombre a través de un arte nuevo, formando al mismo tiempo una nueva conciencia. Al contrario de lo que ocurrió en la época de la Ilustración, no hubo apenas, entre 1850 y 1900, anticipos literarios de cambios políticos. Pero en su lugar surgieron múltiples textos que describían, en tono compasivo, al ser sufriente de las clases bajas y del proletariado industrial, pero sin mostrarlo como clase en acción. Friedrich Engels así lo reconoció, previniendo encarecidamente contra la pompa didáctica de la poesía política, como lo atestigua su carta a Minna Kautsky: "Por lo visto tenía usted la necesidad de tomar partido abiertamente con su libro, de dar testimonio, ante el mundo entero, de sus convicciones. Ya lo ha hecho, y no hace falta que lo repita de esta manera. No soy en absoluto enemigo de la poesía política. El padre de la tragedia, Esquilo, y el padre de la comedia, Aristófanes, eran ambos poetas altamente tendenciosos, y no en menor grado lo fueron Dante y Cervantes, siendo lo mejor de *Intrigas y amor* de Schiller su carácter de primer drama alemán con tendencia política. Los rusos y noruegos modernos, autores de excelentes novelas, son todos ellos escritores tendenciosos. Pero me parece que la tendencia debería resultar de la acción, sin tener que hacer mención expresa de ella. El autor no debe entregar al lector la futura solución histórica de los conflictos sociales que describe. Por añadidura, en nuestras

circunstancias, la novela se dirige prioritariamente a lectores de círculos burgueses, no afiliados directamente a nosotros. En mi opinión, la novela tendenciosa socialista cumple plenamente su propósito, cuando, al describir fielmente las condiciones reales, rompe las ilusiones convencionales que existen al respecto, y sacude el optimismo del mundo burgués, provocando inevitablemente la duda del valor eterno de todo lo existente, pero sin ofrecer ella misma una solución. Incluso, a veces, sin tomar partido de manera ostensible." (Carta de Engels a Minna Kautsky, del 26 de noviembre de 1885).

Desde luego, esta carta trasluce una cierta resignación porque, tanto en el campo literario como en el político, la calma era casi total. Pero Engels quería impedir, como fuera, que la temática social se adaptara a una moral burguesa compasiva, porque se había dado cuenta de que entonces no se diferenciaría de la literatura de entretenimiento de las masas burguesas, excluyéndose una conciencia política con capacidad transformadora. Por ello, Engels pidió el "retorno" a una poesía política de carácter documental, porque en la documentación, lo puramente descriptivo, al menos, podía informar políticamente al lector.

La poesía durante la época del realismo

Ihr starrt dem Dichter ins Gesicht, Verwundert, daß er Rosen bricht Von Disteln, aus dem Quell der Augen Korall und Perle weiß zu saugen;	Miráis del poeta el rostro, sorprendidos de que separe las rosas de los cardos, para embeber la fuente de sus ojos de coral y blanca perla;
Daß er den Blitz herniederlangt, Um seine Fackel zu entzünden, Im Wettertoben, wenn euch bangt, Den rechten Odem weiß zu finden: Ihr starrt ihn an mit halbem Neid, Den Geisteskrösus seiner Zeit, Und wißt es nicht, mit welchen Qualen Er seine Schätze muß bezahlen.	de que con su mano baje del cielo el relámpago para encender su antorcha y así encontrar iluminada la recta vía en medio de la tormenta, cuando vosotros tembláis: Miráis fijamente, envidiosos, al Creso espiritual de su tiempo, sin saber con qué dolores ha de pagar sus tesoros.

(De Annette von Droste-Hülshoff, *El poeta*)

Aumento de la realidad con metáforas

El poema del que se han entresacado los versos precedentes es un ejemplo representativo de la poesía anterior a 1848. Las metáforas, en densa sucesión, vivifican el contraste entre el público ("vosotros") y el poeta. La autora quiere expresar, ante todo, lo doloroso del acto de creación, empleando metáforas o dejando que el poeta actúe metafóricamente ("separando las rosas de los cardos"). En la segunda parte del poema, Annette von Droste-Hülshoff quiere que sus metáforas, meticulosamente seleccionadas, tengan también repercusión en el mundo cotidiano —como si designaran cosas reales—, un efecto comparable, al menos, a este mundo cotidiano, cuando pregunta:

Meint ihr, das Wetter zünde nicht? Meint ihr, der Sturm erschüttre nicht? Meint ihr, die Träne brenne nicht? Meint ihr, die Dornen stechen nicht?	¿No creéis que la tormenta enciende la mecha? ¿No creéis que el vendaval pueda sacudirnos? ¿No creéis que nos quemen las lágrimas? ¿No creéis que nos hieren las espinas?

Si se toman al pie de la letra, en sentido "realista", estas preguntas por las cosas que anteriormente han sido nombradas en las metáforas, entonces la tormenta, el vendaval, las lágrimas y las espinas son a la vez para el poeta métaforas y realidad sufrida. Difícilmente podrá soportar esta "dualidad", por mucho que él quiera. Por eso, el poema termina con una brevedad aparentemente lacónica y casi forzada:

Ja, eine Lamp hat er entfacht, Die nur das Mark ihm sieden macht; Ja, Perlen fischt er und Juwele, Die kosten nichts —nur seine Seele.	Sí, ha encendido una lámpara que sólo le lastima la médula. Sí, está pescando perlas y joyas que nada le cuestan —sólo su alma.

Estos versos son de tal densidad que sobrepasan, con creces, la "imaginería ingeniosa" que Eduard Engels, en su divulgadísima *Estilística alemana,* consideró "el vicio que los poetas de la Joven Alemania tienen en común con los del Barroco". La poesía de Eduard Mörike, escrita en gran parte antes de 1848 y que se ha dado en llamar despectivamente poesía del Biedermeier, es un ejemplo convincente de la perfección estilística que se nutre de una rica tradición: *(Er ist's [Es la primavera],* 1829; *Im Weinberg [En la viña],* 1838; *El haya hermosa,* 1842).


Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848)

"Imaginería ingeniosa"

Mörike supo aprovechar para su lírica, casi de manera lúdica, los ejemplos de la antigüedad clásica *(An eine Äolsharfe [A un arpa eólica],* 1837, según una oda de Horacio), pero también supo encontrar un tono humorístico, de lírica popular *(Der alte Turmhahn, [La vieja veleta],* versión definitiva de 1852), en un ejemplo sin parangón. El humor mezclado con un tono pietista, ¿es el último adiós a una sociedad que ya apenas existe? Desde luego le fue fácil al pastor Mörike tomar como estructura de su poema la melodía de un famoso coral *(In der Frühe [Por la mañana],* 1828). Su igualmente famoso *Septembermorgen (Mañana de septiembre)* es preludio, ya en 1827, de la futura evolución de la poesía hacia el realismo.

"Juegos de metáforas"

Hebbel se esfuerza muy pronto, y con verdadero ahínco, por hacer de su poesía algo más que meros "juegos de metáforas", al independizar los temas líricos como símbolos y mantener sus poemas libres de fórmulas retóricas. No se puede, sin embargo, hablar de arbitrariedad, pues seguían existiendo todavía numerosos ejemplos recargados de metáforas, incluso en la misma Droste. No era infundada la crítica masiva que se hizo del abuso metafórico, después de 1848, en las páginas

de los *Mensajeros fronterizos*. El lenguaje poético distaba mucho del lenguaje cotidiano, entendiéndose a menudo como "filtro" en vistas de las simpleces comunes de las historias de aldea. Heinrich Heine, en un poema titulado *Entartung (Degeneración)*, se burla de ese rechazo metafórico de lo cotidiano:

Ich glaub nicht mehr an der Lilie Keuschheit	No creo en la castidad del lirio
[...]	[...]
Von der Bescheidenheit der Veilchen	De las modestas violetas
Halt' ich nicht viel	no tengo buena opinión
[...]	[...]
Ich zweifle auch, ob sie empfindet,	También dudo si realmente siente
Die Nachtigall, das, was sie singt,	lo que canta el ruiseñor.
Sie übertreibt und schluchzt und trillert	Exagera, solloza y trina
Nur aus Routine, wie mich dünkt.	tan sólo por rutina, según creo.

El poema temprano de Hebbel *Ich und du (Tú y yo,* 1843) señala ya el cambio enorme que se ha operado en la descripción de una relación amorosa, en comparación con la época de la Restauración. Hebbel comienza de forma completamente "real", para ampliar, acto seguido, el tema apuntado que culmina en una sentencia, cuya concisión podría ser fácilmente malentendida como falta de sensibilidad.

Tú y yo

Wir träumten voneinander	Soñábamos uno con otro
Und sind davon erwacht,	y del sueño hemos despertado,
Wir leben, um uns zu lieben,	vivimos para amarnos,
Und sinken zurück in die Nacht.	y volvemos en la noche a perdernos.

La oposición interna entre los dos primeros versos y los dos últimos ocupa toda la estrofa segunda, elevándose en la tercera a un "simbolismo", difícilmente superable en cuanto a densidad del lenguaje:

Auf einer Lilie zittern	Sobre un lirio temblando,
Zwei Tropfen, rein und rund,	dos gotas, puras y redondas,
Zerfließen in eins und rollen	se funden en una sola y se deslizan
Hinab in des Kelches Grund.	hacia el fondo del cáliz.

Otros poemas de Hebbel muestran un continuo devenir, desde la metáfora hacia la plasticidad concreta, en el sentido de una idea realista. Buen ejemplo de ello son: *Ein Bild aus Reichenau (Imagen de Reichenau,* de julio de 1848) y *Liebesprobe (Prueba de amor,* 1854). *Herbstbild (Cuadro otoñal)* de 1852 es muestra representativa de la total y absoluta concentración contemplativa hasta la gestación de la imagen global interior. La nueva objetividad lírica de Hebbel no era el "realismo" en sentido general, sino que Hebbel, Keller, Storm, Meyer y muchos otros pretendían crear un mundo poético diferente al del naciente positivismo, escenario donde se fraguaban las grandes conquistas científicas. Rasgo, por otro lado, fundamentalmente conservador. Por lo visto creían que el poeta tenía el deber de crear reductos humanos, donde su vida y sus actos dejaran entrever, al menos, una cierta trascendencia.

Estetización de la naturaleza

Los ejemplos más famosos de esta naturaleza, percibida como idealista y representada de manera estética, son, aparte del *Cuadro otoñal* de Hebbel, todos los poemas patrios de Storm, como *Abseits (Al margen del camino), Meeresstrand (A orillas del mar), Über die Heide (A través del Heide)*, y alguno de sus versos favoritos, tales como *Dämmerstunde (Atardecer), Abends (Por la tarde)* e *Im Volkston (Aires populares)*. Storm conseguía unos textos perfectos, siempre que lograse aunar "naturaleza" y hombre en una relación paralela —como en *A través del Heide*—, produciendo en el lector la sensación de un único yo lírico como parte integrante de la naturaleza. Storm consiguió esta amalgama perfecta en su poema *Die Nachtigall (El ruiseñor)*, cuya tercera estrofa, idéntica a la primera, cobra nuevo sentido por la referencia hecha a la muchacha en la segunda. De este modo, las distintas partes del texto se interpretan mutuamente y se integran en una unidad simbólica. Los poemas perfectos, como el precedente, nos indican que el poeta, después de 1850, sólo podrá relacionarse de esta forma con la naturaleza. Mörike y Keller eran conscientes de ello, pero en especial Conrad Ferdinand Meyer, cuyo poema *Der schöne Tag (El hermoso día)* prepara la transición hacia el cambio de siglo. Sus poemas *Zwei Segel (Dos velas), Auf dem Canal Grande (El Canal Grande)* y *Der Römische Brunnen (La fontana romana* —versión definitiva en 1882, después de otras dos preliminares —Meyer estuvo trabajando por lo menos



El "jinete del fuego" de Mörike - Ilustración del *Libro de baladas alemanas* de 1852

veinte años en este poema— añadían una percepción sensorial precisa a un mensaje que transcendía de ésta. ¿Eran tales textos "trabajos para poner a salvo el espíritu"?

Culto a la balada

El culto a la balada, promovido por la "Escuela suaba" —con el apoyo del editor Cotta y bajo el liderazgo del poeta Ludwig Uhland— durante la época del "Biedermeier", tendía a la "producción de baladas", como escribió un crítico contemporáneo. Con frecuencia se consideró este género poético el modelo para representar el equilibrio de lo "lírico" y lo "épico" en forma dramática. Las baladas de Ludwig Uhland *Des Sängers Fluch (La maldición del cantor) y Das Glück von Edenhall (La suerte de Edenhall)* buscan una correspondencia con la necesidad de armonía imperante en la época. Esos textos mostraban cómo la historia está por encima de la desmesura y la soberbia, como si no fueran elementos básicos de cualquier tiempo. Uhland influyó con su humor en generaciones sucesivas, sobre todo con su balada *Rolands Schildträger (El escudero de Rolando).* Con lacónica sencillez presentó *Siegfrieds Schwert (La espada de Sigfrido)*, y su canción *Der gute Kamerad (El buen camarada)* ha subsistido, sin letra y por tanto quizás inconscientemente, hasta en los actos fúnebres de nuestros días.

La balada sensacionalista

Del "Biedermeier" conservamos una multitud de aires baladescos, siendo el tono sensacionalista, con toda seguridad, el más famoso. Sirvan de ejemplo *Der Knabe im Moor (El niño en el pantano)* de Droste-Hülshoff; *Der Feuerreiter (El jinete del fuego)* de Mörike; *Das Gewitter (La tormenta)*, de G. Schwab. Los autores "realistas" de baladas confirieron a la naturaleza un poder mágico que ocultaba a veces una irreflexiva fobia de la tecnología, como puede verse en Fontane: *Die Brücke am Tay (El puente sobre el río Tay).* Estos rompieron con la tradición de la balada sensacionalista. En su lugar surgieron héroes de férrea voluntad, equiparables a los de las novelas burguesas. La crítica social era, sin embargo, poco frecuente: en Heine, la encontramos en *Das Sklavenschiff (El barco de esclavos)* y en *Donna Clara (Doña Clara)* o en las baladas críticas de actualidad. Así tuvieron que competir *Die schlesischen Weber (Los tejedores de Silesia)* de Heine y *Das Weib des Webers (La mujer del tejedor)* de Dronke con las escenas lacrimógenas y sensibles de los contemporáneos (Louise Otto, Ferdinand Freiligrath, etc.). Pero, el altruismo humano seguía encubriendo las deficiencias actuales, especialmente las sociales. Fontane, en su *John Maynard,* toma un fragmento tan insignificante de la realidad que describe, que ya apenas se advierte vinculación alguna. Además, Fontane "ennobleció" de tal manera la actitud del timonel que la imagen resultante del héroe aparecía como ambigua. Su muerte será "ensalzada" en medio de un júbilo general, pero las condiciones sociales no cambian en absoluto.

"Grandes hombres"

El realismo prefiere presentar a los grandes hombres de una forma humanizada (Fontane, *Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland)* o reviviendo su recuerdo como síntoma de su grandeza (Freiligrath, *Prinz Eugen [El príncipe Eugenio])*. La mayoría de los autores de baladas recurren a la historia, siendo Conrad Ferdinand Meyer el más significativo *(Bettlerballade [Balada del mendigo]; Die Füße im Feuer [Los pies en el fuego]; Mit zwei Worten [Con dos palabras]; Der gleitende Purpur [La púrpura que se escapa])*. Ahora bien, Meyer no siempre se detenía en el gran momento histórico, sino también en el momento de grandeza de los humildes u olvidados. El incremento de la prosa narrativa en el realismo no favoreció a la balada como forma artística, y la balada, a partir de 1850, tomó un rumbo que se alejaba cada vez más del espíritu de época que Heine había invocado en tantas ocasiones. El resultado será una idealizada "objetividad de la balada" —en el fondo era más bien abstracta—, y una forma artística de mayor densidad. Este no será el caso, por supuesto, de las múltiples baladas de Geibel o de Freiligrath que se recitaban rutinariamente, al poblar, en su inmensa mayoría, los libros escolares.

Hacia finales de siglo, Detlev von Liliencron encontraría un tono nuevo. Su poema narrativo *Die Musik kommt (Llega la música,* 1892), a pesar de su brevedad, es una obra maestra del retrato ambiental humorístico y, al mismo tiempo, supone un distanciamiento irónico de la realidad, que aparece como ilusión. El oficial Liliencron no era realmente un "militarista". Representó la terrible derrota de Federico II de Prusia, en Kolin, como destino individual, pero sin explotar el sentimentalismo corriente, ni tomar postura personal *(Wer weiß wo [Quién sabe dónde])*:

Doch einst bin ich, und bist auch du, Verscharrt im Sand zur ew'gen Ruh,- Wer weiß wo.	Algún día estaré, y estarás enterrado en la arena para el eterno descanso- Quién sabe dónde.

IDEA Y REALIDAD DEL TEATRO REALISTA

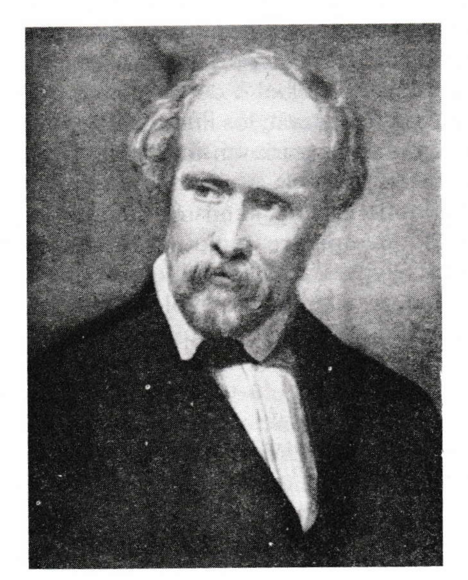
"Literatura desgarrada"

Durante la época que discurre entre la revolución y la unidad alemana, existió la idea generalizada de que la literatura de compromiso, recargada moral e ideológicamente, era poco fidedigna; F. Th. Vischer la calificaría de "desgarrada". Se trataba de una literatura en contradicción con la imagen ideal de la época, pues "el realismo tendía, en todas las esferas, a unas unidades limitadas —cerradas—, para las tendencias universales tan poco practicables como para las tendencias particularistas, y cuya esencia era, por lo tanto, más técnica que orgánica, más oclusiva que abierta" (F. Sengle). Esto era aplicable, en mucho mayor grado de lo que se ha creído durante largo tiempo, a la tradición dramática burguesa, siempre que no cayera en el género populista e histórico. Claramente podremos verlo a través del ejemplo de Friedrich Hebbel. Nacido en 1813 —el mismo año que Büchner—, Hebbel no había escrito todavía ni una sola pieza teatral cuando Büchner murió en 1836. Hebbel empezó, a partir de 1837, a ocuparse de temas dramáticos, y ya en-

tonces había cobrado especial relieve para él la función universalista del teatro. No le seducía proseguir en la línea del teatro histórico de Grabbe y Büchner, ni aun cuando emprendiera temas históricos.

Incongruencia entre idea y apariencia

La concepción global que Hebbel tenía de lo trágico, vinculada a referentes de la actualidad, tendía a un determinismo estático, como ya apuntaron algunos observadores contemporáneos. Según esta concepción dramática, "la idea de culpabilidad trágica, engendrada por la vida misma, era resultante de la incongruencia original entre idea y apariencia, consecuencia natural del instinto de autoconservación y autoafirmación, el primero y más justificado de todos." (París, junio de 1844). Hebbel opinaba "que todos los conflictos de conciliación general no deben conciliarse en los individuos que los representan. Ello equivaldría a [...] doblegar y eliminar a los individuos, destruyendo la causa del drama" (Carta a A. Ruge del 15 de septiembre de 1852).



Friedrich Hebbel (1813-1863)

A pesar de su distanciamiento de la propia época, no sufrió Hebbel las dificultades de Lassalle, al no buscar, inicialmente, un oculto referente de actualidad. Hemos de suponer que desechó el tema de Napoléon porque le debió parecer demasiado "cercano" y demasiado "actual". Por otra parte, Hebbel intentó, una y otra vez, enfrentarse con los modelos que tanto apreciaba: Lessing, Schiller, y, sobre todo, Kleist. Pero fue a menudo incomprendido, precisamente o tal vez, por causa de esta tendencia, aunque varias de sus obras alcanzaran un éxito respetable —quizás por su calidad dramática—; sin embargo, su fama fue efímera. Hebbel no estaba del todo satisfecho de que su *María Magdalena* (1943) hubiera sido interpretada como tragedia social de las clases bajas, ya que ni siquiera en el lenguaje de la obra se había decantado por el elemento popular. La tradición estricta de la estilización del habla, reinante en el "Burgtheater" de Viena —al que Hebbel se encontraba vinculado, desde 1846, por su mujer, la actriz Christine Enghaus—, le liberó de un "individualismo demasiado patente" (F. Sengle), funcionando como "elemento purificador de lo común". Pero en esta tradición, el "Burgtheater" era presa de un anacronismo —lo mismo que Hebbel, hasta cierto punto. Mientras que el realismo quiso "desmantelar la retórica" y "proscribir el alto estilo grandilocuente", para superar, al mismo tiempo, la escritura ingeniosa y vulgar —'cínica'—, a favor de una notable uniformidad estilística (F. Sengle), Hebbel tenía en mente otras metas distintas.

La dialéctica de individuo y sociedad

Hebbel fue el último dramaturgo alemán que intentó resolver, en su totalidad, los problemas actuales que planteaba el arte escénico. Para él, era la dialéctica entre individuo y sociedad, en el sentido más amplio (la aplicó incluso el término "universo"), el centro de la tensión dramática. El escenario no era para él una mirilla abierta a la realidad, ni tampoco lugar de entretenimiento, sino un mundo recreado poéticamente o incluso un mundo contrapuesto a la realidad: "La fantasía artística es el órgano que sondea las profundidades del mundo, ocultas a las demás facultades. Mi forma de mirar pretende reemplazar el falso realismo, que toma la parte por el todo, por uno verdadero que abarque también más de lo que yace en la superficie [...]. La geografía ignora el bosque encantado y la tempestad de Shakespeare, pues no existen los hechizos, como tampoco Hamlet ni Macbeth, porque sólo un necio teme a los fantasmas..." (Carta a Siegmund Engländer del 1 de mayo de 1863). Sin embargo, en cuanto los personajes de Hebbel aparecen en escena, no queda espacio para el azar: en inexorable tensión con el mundo deben salir airosos del enfrentamiento a que están sometidos, conforme a las "leyes" de esta tensión. Hebbel no quiso resaltar, sino más bien suprimir, "la reivindicación enfermiza del drama contemporáneo, siendo el individuo su punto de partida" (v. *Ein Wort über das Drama,* 1843). No buscaba, por lo tanto, una actualidad temática, sino que su énfasis estaba cimentado en lo universal. En 1840 anotaba en su diario: "Toda vida es una lucha de lo individual con el universo."

Judith *de Hebbel*

Ya en su primera obra, *Judith* (1843), intentó Hebbel llevar a la práctica sus ideas acerca del drama. En su labor dramática siempre valoraba más la idea y el pensamiento que la forma, lingüísticamente perfecta, por mucho que cuidara del lenguaje como medio de distanciamiento. No existe certeza de que Hebbel quisiera estrenar todas sus obras, al contrario, algunas no fueron más que experimentos en la interrelación de lo trágico. En *Judith,* los dos primeros actos se "malgastan" en la presentación de los dos protagonistas, la judía Judith y el soberano asirio Holofernes, más en sus circunstancias que en su entorno. "El valor que cree poder enfrentarse con lo monstruoso sólo puede nacer de un alma virginal". Cuando Judith instiga al joven Efraím a que, por amor hacia ella, libere al pueblo judío de Holofernes, el joven retrocede espantado, pareciéndole impensable semejante acto. En este momento, Judith, el "individuo desmesurado", reta al universo, al decidir hacer por sí misma lo que exigía de Efraím, y se acerca a Holofernes con una clara intención asesina. Así empieza la "concentración dramática" que Hebbel estimaba "demasiado rígida en algunas partes", según le comunicara a Tieck el 17 de febrero de 1840. Sólo al segundo intento se consuma el crimen, pero ya no por motivos nacionales o religiosos —o sea "nobles"—, sino porque la joven Judith había jurado venganza a aquella "monstruosa individualidad" de Holofernes, quien, cual otro dios, se había surrogado todo derecho. La venganza por la violación —para Holofernes— no era más que una sensación voluptuosa, puesto que lo que pretendía era poseer, finalmente, el objeto que se le resistía, durmiéndose a continuación con una sonrisa en los labios. En la desmesura de su orgullo ofendido, Ju-

dith no se siente como individuo, sino como modelo del pueblo judío que sufre bajo la violencia de Holofernes. Pero la Judith que actúa también es una mujer ofendida que encuentra el camino de vuelta a lo universal, al ayudar a su pueblo y al preparar su propia aniquilación. El asesinato que Judith comete va mucho más allá de su idea inicial del crimen, y actúa como representante de un orden mancillado. El sentido de la vida de todo un pueblo ha sido "salvado".

Otros "clásicos"

Otros dos dramas de Hebbel, *Maria Magdalena* (1843) y *Agnes Bernauer* (1851), tuvieron también una fuerte resonancia, incluso hasta el siglo XX, figurando entre las lecturas escolares obligatorias. Varios fueron los intentos por ofrecer una escenificación e interpretación modernas, a lo que Hebbel se resistió. Escribía aislado de la sociedad, como lo atestigua el famoso ejemplo de su tragedia *Herodes y Mariamne,* estrenada en el Burgtheater, en abril de 1849. Durante la redacción de la obra pudo observar, desde su ventana, la revolución de 1848 en Viena y el comienzo de una nueva era. Y, sin embargo, lo que le interesaba era el cambio de era en tiempos de Herodes. Seguramente, muchas escenificaciones de sus obras carecieron de éxito, debido a ese consciente distanciamiento suyo. Tampoco los directores teatrales mostraban demasiado interés por su obra, inclinándose por los sainetes, las farsas y las historietas, géneros representativos de la época.

María Magdalena podría calificarse como la obra de la insuficiencia de todos sus personajes. "Mi intención en esta obra fue construir una tragedia burguesa a partir de los elementos propios de los círculos burgueses, los que consisten, en mi opinión, única y exclusivamente en un sentimiento sano y profundo, por ello mismo tan vulnerable. A su vez forman un círculo de ideas que no puede ser roto por la dialéctica, ni por el destino propiamente dicho. Si la obra, aparte de ser un eslabón necesario de una cadena, tiene algún mérito parcial, éste podría ser el que en ella lo trágico no resulta del choque del mundo burgués con el aristocrático [...], sino simplemente del mundo burgués en sí, de su tenaz persistencia en actitudes patriarcales heredadas, así como en su incapacidad de movimiento en situaciones complicadas" (Carta a Auguste Stich-Crelinger, del 11 de diciembre de 1843).

Agnes Bernauer

Hebbel persiguió otros objetivos muy diferentes con *Agnes Bernauer,* obra escrita en 1851 en cuestión de pocos meses, tras largos estudios preliminares. La historia de la hija de un barbero de Augsburgo está históricamente documentada: Agnes contrajo matrimonio con Albrecht, hijo y príncipe heredero de Ernesto, Duque de Baviera, en 1342. En la tragedia de Hebbel, Albrecht es "desheredado", aunque se acepta su matrimonio, pero el Duque Ernesto ha convocado a sus abogados para que, inmediatamente después de la boda, redacten la sentencia de muerte para su nuera, indigna del rango. Albrecht tiene no obstante un sobrino heredero —una posible solución—, si bien no es del todo de su agrado. Sólo con la muerte de este sobrino se desencadenará la catástrofe. Agnes, que "obstaculiza" una descendencia "legal", será ahogada en el Danubio por razones de estado. Tras una pe-

mera fase de protesta, Albrecht se pone a disposición del estado, pero no de su padre. El drama de Hebbel ha sido con frecuencia interpretado en un sentido político, aunque él mismo no lo viera así, sino que lo consideraba "inofensivo política y moralmente", como declarara en carta a Dingelstedt. Hebbel se había dado cuenta de que "la temática sólo podía revestir forma trágica si el poeta representaba a [Agnes Bernauer] como una Antígona moderna" (Carta a Christine del 3 de marzo de 1852). Pero Hebbel no quiso resaltar lo trágico de la heroína, sino "la necesidad de que exista el mundo; pero el destino de los individuos en ese mundo no tiene importancia" (De su diario, París, noviembre de 1843). La "relación del individuo con la sociedad" está representada "por dos personajes, uno de los cuales salió de las más altas esferas y el otro de las más bajas". En el transcurso de la tragedia se "explicita que el individuo, por magnífico y grande, por noble y bello que sea, tiene que doblegarse a la sociedad incondicionalmente, porque en ella y en su imprescindible expresión formal, el estado, vive la humanidad entera, mientras que en el individuo tan sólo se despliega un aspecto parcial del estado."

Totalidad de lo trágico

A medida que Hebbel iba avanzando en edad, esa totalidad de lo trágico, que había alcanzado ya su pleno desarrollo, iba excluyendo en él la posibilidad de cualquier otra perspectiva, entorpeciendo el contacto con otros dramaturgos contemporáneos, al tiempo que iba paulatinamente adormeciéndose. Son numerosos los testimonios que nos hablan del intercambio de opiniones que Hebbel mantenía con muchos de sus coetáneos sobre los nuevos conceptos de tragedia. Sin embargo, no se tiene noticias de que hubiera modificado su punto de vista. Es conocida su carta a S. Engländer del 27 de enero de 1863 —pocos meses antes de la muerte de Hebbel— donde se manifiesta contrario a la tragedia social: "La explicación de su concepto de la tragedia social me ha interesado extraordinariamente [...]. Conozco bien el terrible abismo que usted me revela. Sé de cuánta miseria humana está repleto. No lo contemplo a vista de pájaro, estoy familiarizado con él desde mi infancia. Pues, aunque mis padres no estaban precisamente hundidos en él, trepaban por sus bordes y se asían a él con ingentes esfuerzos y con las uñas ensangrentadas. Pero ésta es la miseria general asignada al hombre —y no provocada por el curso torcido de la historia—, una miseria que no admite preguntar por la culpabilidad o reconciliación, como no lo admite la muerte, la otra miseria común que reparte suerte a golpes de ciego. Ninguna de las dos, por tanto, nos conduce a la tragedia. A partir de ahí se llega a la disolución completa de la tragedia, a la sátira que echa en cara al mundo sus contradicciones, que clama al cielo, haciendo caso omiso de la forma trágica y del poeta trágico. El sistema indio de castas, la guerra de los esclavos romanos liderados por Espartaco, la revuelta de los campesinos alemanes, o cualquier incidente que usted me pueda nombrar, sólo llevan a la tragedia desde un punto de vista religioso o comunista: puesto que el religioso habla de una culpa de la humanidad que el individuo ha de expiar, y el comunista cree en la equiparación, no conozco la primera y no creo en la segunda".

¿Modernidad de la mujer?

Con anterioridad, Hebbel había estado familiarizado con otras perspectivas, en especial la del comportamiento anacrónico que distingue a sus personajes femeninos, tales como Judith, Mariamne y Agnes Bernauer, aproximándolas más a nuestro tiempo que a sus antagonistas masculinos. Pero esta "modernidad" de los personajes femeninos no fue intencionada, tan sólo le servía de materia para sus motivaciones dramáticas. Lo que hoy en día admiramos, sobre todo, en Judith, Mariamne o Agnes Bernauer —la fuerza absoluta del sentimiento puro—, era para Hebbel, tan sólo, un elemento más de la acción dramática. Mariamne se resiste a ser tratada como objeto por Herodes; Hebbel, sin lugar a dudas, subordinó en la tragedia a este personaje femenino —como haría con otras mujeres de sus obras— tratándola como objeto de sus ideas dramáticas. En cuanto al radicalismo consecuente —subordinación de las partes a un todo—, el dramaturgo Hebbel no le iba a la zaga al filósofo político Marx, aunque por lo demás vivieran en "mundos" diferentes.

LITERATURA POPULAR Y NOVELA REGIONAL

La crítica realista, y la historia literaria adscrita a ella, censuraron la cantidad de formas diversas de las obras prerrealistas, tanto en lo que a su estructura como a su tono se refiere. Tampoco faltó la objeción de que el tono popular solía parecer "inventado" e inexacto. Tal fue el juicio que Heyse y Kurz, en su colección *Tesoro de novelas alemanas,* emitieron sobre la *Historia del buen Kasperl y la bella Annerl* que Brentano había escrito en 1817. ¿Por qué gozó de tanto prestigio la novela regional en el siglo XIX? Tal vez por ser considerada "sucesora" del idilio y de las formas narrativas emparentadas con él, "pero relacionando la idealización de la vida rural con la tradición europea del idilio y de la épica campesina en general" (J. Hein). Este principio inicial irá ampliándose en la época del "Biedermeier", como se desprende del siguiente fragmento: "¡No me habléis de América! En todas partes está nuestro suelo, nuestra patria chica. Llegamos a unas casas maravillosamente pacíficas como pequeños oasis [...]. Me acercaron una silla, sin preguntarme quién era y qué quería. La llegada de un huésped no parecía ser nada fuera de lo común en aquella casa. Todo respiraba orden y la limpieza de las granjas alemanas, en donde se ve el fruto de la seriedad y la laboriosidad. El perfume de la habitación recién fregada, la arena blanca que aún cruje bajo los pies, los platos ordenados simétricamente sobre el alféizar de la ventana y de la puerta, ramas frescas de abedul detrás del espejo para tener a mano el bosque. Me encontré en un ambiente idílico" (De Karl Immermann, *Die Papierfenster eines Eremiten [Las ventanas de papel de un ermitaño,* 1822]).

Esta narrativa sentimental está en clara contradicción con la narrativa histórica o con la "novela de salón", y refleja una relación dialéctica con la patria chica y con un exotismo cada vez más común, tal y como se comunicaba al lector en relatos y novelas de viajes.

¿Exotismo de la patria chica?

En la novela regional, lo exótico ya no está "más allá del horizonte fijo [....], sino en medio del mundo experimentable [...] porque lo familiar ya no está restringido al ámbito de la patria chica" (H. Bausinger). De este modo, lo que originalmente estaba en contradicción —según Bausinger—, se une para formar una especie de "exotismo de tierra adentro". Los supuestos sociales se reflejan claramente en la novela regional, especialmente en la de Immermann y Gotthelf, quienes prefieren centrarse en el campesino acomodado. Pero enseñan, sin embargo, que nunca se trata solamente de conocer la región y la influencia del campesinado, sino sobre todo de conocer la relación que éste mantiene con los valores e ideales que representa o debe representar. "Igual que en una isla del océano, la convivencia ideal, racional y devota de los hombres del campo puede alcanzarse más fácilmente que en la civilización urbana. Lo utópico y lo pedagógico son elementos estructurales esenciales de la novela regional" (F. Sengle).

Aunque, en un principio, éste no fuera el objetivo de la narrativa regional, la definición de Altvater da en el clavo: "En tanto que la novela regional es folklórica en su temática y narrativa en su forma, toda su mentalidad lleva las características del incipiente realismo."

Arte y patria: ¿una contradicción?

Pero al mismo tiempo, bajo esta nueva forma se escondía un programa cultural que Höfig confina como sigue: "Lo que constituye la novela regional [...] es una visión armónica del mundo, con vistas a una simultánea implantación en la realidad." Así, para el lector, sobre todo el perteneciente a la burguesía urbana, "la patria chica se convierte en arquetipo atemporal e idílico de la realidad. El apego al terruño ya no se basa en una relación activa con condiciones objetivas, sino que será la expresión de una actitud anímica irracional". Es indiscutible —según testimonios de algunos coetáneos como Freiligrath— que la novela regional cuenta con una larga tradición, sobre todo en la literatura suiza, tradición que nos puede llevar hasta el medieval Wernher el Jardinero, o que pudiera comenzar con *Los Alpes* (1729) de Albrecht von Haller, pasando por *Lienhard und Gertrud* (1779) de Pestalozzi y *El pueblo alquimista* (1817) de Zschokke, hasta el *Espejo de campesinos (Bauernspiegel,*1837) de Gotthelf. El motivo fundamental para el notable aumento de la novela regional, posterior al "éxito" de Berthold Auerbach en 1843, no se puede atribuir sencillamente al mimetismo, sino que habrá que buscarlo en el tránsito de la literatura hacia una sociedad de consumo de masas. "La novela regional no va dirigida a un público específico, sino al hombre de ideas y sentimientos llanos. Su círculo de lectores abarca una capa social relativamente amplia, al ser sus contenidos fácilmente asequibles, tanto para el lector inculto como para el lector formado literariamente. Por lo tanto, habrá que considerar a la novela regional popular en su totalidad. Como género unívoco se caracterizará, por tanto, por su popularidad —sencillez y claridad—, por la perspectiva narrativa campesina y por su tendencia pedagógica. Sus motivos principales son 1), la granja; 2), la comunidad en la aldea; 3), la antinomia ciudad-campo, y 4), la crítica de las costumbres: vicios y pasiones" (J. Hein).

Popularidad de la novela regional

Estos motivos, no obstante, sólo explican marginalmente las causas de la popularidad de la novela regional, a saber, su situación específica dentro de la sociedad. La novela regional se propuso mitigar la inseguridad originada por la abolición del código de oficios, por la liberación del campesinazgo y por la incipiente revolución industrial. Para resaltar las "ventajas de la vida sencilla y comunitaria y la posibilidad de superar, sin revolución, los abusos, era necesario un especial esfuerzo moral bajo el liderato clerical" (F. Sengle). Según esta idea, la novela regional sería de suma importancia socio-política: "La meta de educar a un pueblo hasta llegar a un estado ideal", que había sido propugnada una y otra vez, desde Haller hasta Zschokke, desembocó en un idilio campestre antes que en un cuadro realista. "La novela regional ocupa el lugar del idilio en el momento en que éste ya no es capaz de satisfacer el interés del público por el mundo campesino [...]. La novela regional aprovecha la antítesis: 'campo = imagen ideal - ciudad = visión repelente', que el idilio convierte frecuentemente en tema primordial, al aplicar el tópico político, sólo en apariencia, a la realidad. Frente a las transformaciones industriales, económicas y sociales, que amenazan la vida rural, intenta contraponer un orden fijo, fundado en la naturaleza, el paisaje, la tradición y las costumbres, como patria inmutable" (J. Hein). En esta imagen del campo intervienen personajes ideales con acciones ideales, que parecen tanto más auténticos, cuanto mayor sea la distancia real de los lectores de la vida rural. Berthold Auerbach se apuntó un éxito descomunal con sus *Historias de la Selva Negra*, aparecidas entre 1843-54 en cuatro tomos. Solamente a partir de Auerbach se empezó a entender la novela regional como género, como fusión de literatura "superior" y "popular" en "literatura nacional". Los relatos, que Auerbach había ubicado en Nordstetten, su pueblo natal en la Selva Negra, destacan ante todo por su magistral exactitud. En la historia del *Tolpatsch (El paleto)*, el camino de Nordstetten a Stuttgart está descrito con tal precisión, que uno podría hacer la ruta con el relato como guía. Pero a Auerbach no le preocupaba tanto la "fiel reproducción como la mitificación de los lugares en particular" (F. Sengle). Esta mitificación queda reflejada en las perspectivas idealizadas y, mediante un acusado sentido, por parte del autor, para la acción simbólica, en un decorado etnológico.

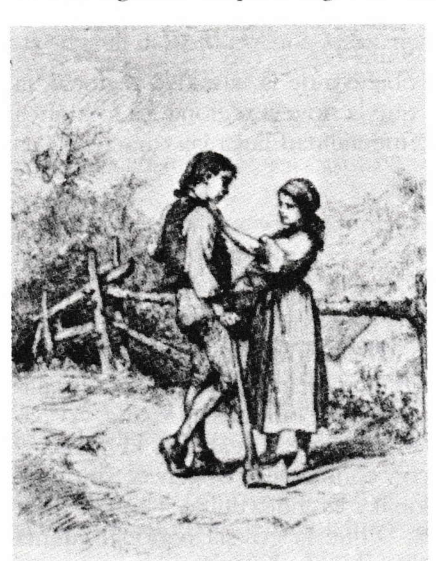


Ilustración para *La chiquilla descalza* de Auerbach

"Realismo ideal"

Auerbach no promovió, por lo tanto, una "poesía de lo negativo, de la enajenación", sino un "realismo ideal" (L. Widhammer), tal y como lo reivindicó F.Th. Vischer en su teoría estética, reprochando a los románticos "no haber simpatizado con el pueblo" y haberse recreado con los "lugares exóticos" de la vida campesina, exigiendo para sí la "subjetividad más independiente", pero pidiendo que "el pueblo se sometiera y entregara completamente a la autoridad". Auerbach buscaba, sin embargo, un compromiso. Puesto que "la libertad del individuo" [...] era "el carácter predominante de nuestro tiempo", no podía todo "unirse y mantenerse bajo un solo concepto general", porque "cada cual se crea, de algún modo, su propio mundo interior y exterior". El escritor tenía el deber, siempre según Auerbach, de "ordenar el mundo, que ha construido sobre la realidad, según criterios superiores", llevar atmósferas y personajes a unas consecuencias "que quizás externamente nunca se hubieran alcanzado". Pero todo eso es realizable únicamente "si dispone de un suelo de cierta solidez, sin tener que echar mano de unas tierras formadas por el barro arrastrado de las lluvias de ayer" *(Escritura y pueblo,* 1846). Auerbach pone de manifiesto su voluntad conservadora, al aseverar que la novela regional, como género, estaba asentada sobre tierra firme y que la descripción de "condiciones reales" no era un asunto dudoso. De esta manera le fue fácil "convertir las así llamadas masas en individuos independientes. No sólo quienes están a la cabeza de la cultura y del poder representan la vida actual y sus conflictos" (Auerbach, Carta a J.E. Braun, 1843).

La naturaleza como salvación

La tendencia a considerar a la naturaleza como salvación de la civilización, de centrarse en una comunidad vital que fuera fácilmente comprensible y abarcable, confiriéndole una fuerza quasi religiosa, no fue, desde sus comienzos, rasgo específico de la novela regional, sino que surgió más bien por su recepción literaria, al provocar en los lectores un "sentimiento de lo fragmentario", según reconoció un crítico contemporáneo: "No era la limitación del espacio exterior [...], sino la limitación moral interior" lo que enajenaba al lector (culto) de los personajes retratados. Le resultaba enojosa la "poesía estamental [...], promovida en la novela regional". Cuando F. Kürnberger escribía estas líneas en 1848, no hablaba para el gran público, compuesto de lectores sentimentales y poco reflexivos. A pesar de todo, desencadenó una vehemente controversia en torno a un aspecto peligroso de la novela regional alemana. ¿Es que el pueblo, como afirmaban los intelectuales, sufría un retraso social, o era que el sentir auténtico y natural del campesino le tornaba más verdadero, más religioso, más moral, aunque no fuera en absoluto consciente de ello? ¿Existía la vida sencilla con la que Ernst Wiechert todavía soñaba en 1936, incluso como una forma de resistencia? Llegados a este punto, el debate en torno a la temática de la novela regional se había distanciado tanto de la realidad del pueblo, que nada se oponía a su total ideologización. Sengle observa al respecto: "En cuanto el ideal de una narrativa más rígida, germanizante, burguesa y popular cedió el paso, se llegó a una renovación de la épica campesina. Pero ésta ya no era idílica, sino elemental y salvaje en el sentido del vitalismo nietzscheano (Anzengruber), un preludio literario de 'suelo y raza'."

La patria chica como escape

En realidad, en el fondo de la "moda" de las novelas regionales existía el problema de que muchos escritores del realismo intentaran dar una idea más clara de su temática, al procurar una estrecha vinculación con la patria chica, y no necesariamente con la novela regional. Storm, C. F. Meyer y Raabe consiguieron bien esta vinculación con la "tierra". Otros, como Spielhagen o Wildenbruch, lo consiguieron raras veces. Pero precisamente los grandes narradores se encontraron inmersos, ya en el siglo XIX, en el arriba mencionado vitalismo. Este fue el caso de *Jorge Jenatsch* de Meyer y del *Jinete del caballo blanco* de Storm. Storm había logrado crear, en el personaje de Hauke Haien, conde del dique, una figura literaria de gran complejidad. A pesar de todas sus contradicciones, *El jinete del caballo blanco,* pocos años después de su publicación (1888), fue malinterpretado y calificado de "hombre del Imperio" apegado a la tierra: "Un hombre pleno de ardiente energía y de altruismo, nacido para la lucha, de enorme fortaleza rayana en la rigurosidad —y, con todo, ¡una naturaleza salida de las playas de Holstein!" (Clara Lent, 1899).

Por lo demás, la búsqueda errónea de "realidad" en la literatura, en especial en la de índole regional, hizo que, a menudo, ésta degenerara en mera descripción del paisaje, al modo de una buena guía para el viajero. Algunos motivos formales condicionaron esta evolución negativa, como por ejemplo, el establecer paralelismos entre hombre y naturaleza, o el querer explicar los actos y los caracteres humanos a través del paisaje y las "costumbres" regionales; las novelas de Ganghofer, sobre todo, son fuente inagotable para tales ejemplos. Estas características de estilo tienen espléndidas repercusiones en casos aislados, pero el empleo acumulativo e inflacionario de las mismas acabará convirtiéndolas pronto en clichés, de los que ciertamente también depende la literatura de masas que busca una efectividad rápida y fácil. La naturaleza y el paisaje terminan convirtiéndose en bastidor siempre dispuesto, o en decoración de una dramaturgia épica, como lo demuestran las "películas regionales" en su incansable monotonía. ¿Se ha degradado la "patria chica" hasta convertirla en un tópico de la cosmovisión conservadora? En *El pastor del hambre* de Wilhelm Raabe (1864), por ejemplo, el terruño tiene un valor fijo orientativo para todos los personajes, porque el concepto encierra en sí una fuerte carga emocional: el terruño es historia, tradición, vinculación, capaz de superar todo conflicto de clase. En este sentido, tal concepto es básicamente constructivo, al crear una sensación de pertenencia a una colectividad. Raabe mide a sus dos personajes antagonistas, el hijo del zapatero Hans Jakob Nikolaus Unwirrsch y el hijo de un prendero judío, Moses Freudenstein, que luego se hará llamar Dr. Theophile Stein, por la relación de ambos con el terruño. Los caracteres de los niños, los dos de la misma edad, estarán configurados, también, por sus relaciones con la naturaleza. Las comparaciones, a veces drásticas, no sólo dan vida al retrato, sino que vienen a servir de baremo de los personajes según una escala de valores igualmente drástica.

Pero, en general, Raabe consigue con esta novela un retrato que sobrepasa la temática de la novela regional, aunque siga empleando idénticos elementos. Lo mismo se puede decir de numerosos narradores realistas, en especial de Storm, cuyas novelas *Pole Poppenspäler* (1874), *Acquis submersus* (1975-76) *Hans y Heinz Kirch* (1881-82) y *Para una crónica de Grieshuus* (1883-84), aparte del ya mencio-

nado *Jinete del caballo blanco* (1888), exceden los límites establecidos por la novela regional. Storm creará nuevas perspectivas narrativas —a las que Thomas Mann, más tarde, se mostraría agradecido— donde la patria chica aparece como materia sustancial conformadora de comportamientos humanos, sin tener en cuenta el nivel social del individuo. Hans y Heinz Kirch están tan marcados por la estrechez de su ciudad como lo estará, más tarde, Thomas Buddenbrook en Thomas Mann. En ambas obras hacen su presencia las primeras fuerzas destructoras del capitalismo, que no se detendrá ni ante las puertas de la provincia, sino que transformará a los hombres tanto de la ciudad como del campo.

EVOLUCIÓN DE LA LITERATURA DE MASAS, POSTERIOR A 1848, Y SUS METAS

La novela como arma

"La novela es en sí la principal arma literaria del presente, como lo fuera el teatro en el siglo anterior, excediendo en poder a la prensa diaria, ya que penetra en círculos en los que jamás tiene entrada ningún periódico." Con estas palabras razonaba Georg Hesekiel la necesidad de la novela conservadora, pensando menos en la "novela de salón", ampliamente divulgada hasta el momento, que en una "forma popular de la narración". Sengle lo interpreta del siguiente modo: "Este ideal de la novela popular es alcanzado por la novela conservadora en mayor medida que por la liberal, al considerar al cuarto estado, nacido del desarrollo del gran capitalismo, como aliado natural contra el peligro de los burgueses acaudalados". Georg Hesekiel, en 1849 director del *Neue Preußische Zeitung (Kreuzzeitung) (Nuevo Periódico de Prusia [Periódico de la Cruz])*, se había dado a conocer, antes de 1848, como especialista en novelas sociales sobre la aristocracia, escribiendo posteriormente novelas históricas en la línea de Willibald Alexis, en las que eludía los problemas sociales de la época.

Vida cotidiana y literatura

La época posterior a 1848 se caracteriza precisamente por la divergencia, cada vez mayor, entre la vida cotidiana y la literatura. Ciertamente, "el realismo que nos brinda la crítica literaria [...] no es la imagen de la totalidad social, sino de la ideología liberal" (L. Widhammer). En este sentido, Julian Schmidt hizo la siguiente observación, en 1855, en los *Mensajeros fronterizos,* refiriéndose a Goethe, pero incluyendo también la época presente en su crítica: "El trabajo dedicado a una meta específica, a la que sacrifica todas sus fuerzas, parece contradecir al ideal, porque está en contradicción con la libertad y universalidad del afán educativo. La nueva literatura muestra cómo la vida burguesa busca romper este círculo, poniendo así en peligro la base moral de nuestra sociedad. La clase que debería formar el fundamento sólido de la sociedad ha perdido la fe en sí misma."

F. Th. Vischer, refiriéndose a un liberalismo progresivo y consciente de sus acciones, constata en 1842: "Vivimos tiempos de descontento. Hay que actuar. Sólo después de haber actuado se puede volver a hacer literatura" (En: *Shakespeare y su relación con la poesía alemana, en especial la política).* En 1844, el mismo Vischer había planteado las siguientes preguntas provocadoras: "¿Qué pasa con los Freiligrath, Lenau y Herwegh? ¡Qué artificio!, ¡qué vanidad y autosuficiencia!, ¡qué

roídos están por dentro y qué trasnochados! Y cuando una ira juvenil les inspira, ¡qué retórica! ¿Dónde están las novelas en las que, de forma poética, el espíritu de nuestro siglo esté reflejado?"

El arte de la Restauración

Aunque Schmidt, en 1850, calificará al arte de la Restauración de "falto de contenido, de principios y de forma", exigiendo que el nuevo arte persiguiera la "divulgación y profundización de la idea moral a través de los minuciosos detalles de la vida real", convirtiéndose en "base única de una poesía sublime y auténtica", no tuvo más remedio que reconocer en el mismo ensayo: "También la poesía revolucionaria especula, tan sólo, con las necesidades del público al suministrarle actos heroicos y sentimientos de libertad, porque éstos eran mercancía muy vendible." Este juicio de Schmidt, emitido desde la perspectiva de una burguesía culta y con sentido crítico, no tuvo en cuenta las emociones y necesidades de aquellas personas que sólo a partir de este momento fueron ascendiendo a la clase burguesa o que se habían instalado cómodamente en ella, pero sin tener el tradicional "fondo cultural", sino que habían podido ascender gracias a su laboriosidad o gracias a los efectos del capitalismo. Un ejemplo literario de ello sería *Frau Jenny Treibel (La señora Jenny Treibel,* 1892), de Fontane. La "señora del Consejero" no puede superar sus prejuicios pequeñoburgueses ni siquiera cuando empieza a darse cuenta de lo mucho que con ellos se perjudica a sí misma.

El bienestar se generaliza

La burguesía había empezado a rodearse de "capital" y a mostrar su opulencia, al tiempo que ostentaba sus riquezas. Como consecuencia de la industrialización, el bienestar se había extendido a amplios sectores de la población —aunque los trabajadores empezaran a participar de este crecimiento económico tan sólo hacia finales del siglo—, y la demanda cultural de la burguesía también había ido en aumento. Esta quería divertirse y conocer mundo. Frecuentaba actos multitudinarios como las carreras de caballos, iba a la ópera, preferentemente a la opereta, y, en menor medida, a los conciertos. Leía los nuevos periódicos, revistas y libros, y se ponía al corriente de éstos últimos más bien como moda y prurito literario. Pero, ¿qué se leía? Ya desde la Ilustración, los hábitos de los lectores alemanes —en el caso de que se pudiera sacar un denominador común— se diferenciaban por la clase social y los intereses. Así, por ejemplo, *Rinaldo Rinaldini* (1799), la novela de bandidos que escribiera Vulpius, el cuñado de Goethe, tuvo un eco superior al del mismísimo *Werther,* aunque Thomas Mann quiera hacernos creer que "Mager, el camarero de la fonda 'El Elefante' de Weimar" conocía perfectamente la novela de Goethe *(Lotte en Weimar,* 1939).

La cultura de la música se abre paso

Como acabamos de mencionar, la opereta se erigió en inequívoco signo de la incultura moderna, especialmente en Berlín. Y no era precisamente representativa la "opereta revolucionaria de Jacques Offenbach" (S. Kracauer), sino más bien la de los "castillos en la luna". Por otra parte, el estilo operístico de Richard Wagner, independientemente de su calidad musical, consiguió, mediante sus temas solemnes, una recepción próxima a la mentalidad imperialista, hasta tal grado que se puede hablar de una moda, de una fina cultura de masas, cuyo efecto perdura hasta hoy día, e indiscutiblemente tuvo y continúa teniendo una fuerte carga ideológica. Fontane plasmó en numerosas novelas la inseguridad de esta sociedad, tal y como lo manifiesta en sus charlas de salón: "Digo que todo depende del juego y de la suerte y, aparte de eso, de una falta gravísima de intuición, de ideas, sobre todo de grandes ideas creadoras [...]. Las acciones que no se basan en idea alguna, o lo hacen en una idea fingida y prestada, tienen algo de bárbaro y brutal [...]. Odio tales acciones. Pero las odio más cuanto más confunden los conceptos y entremezclan las diferencias, y cuando vemos que, tras las venerables formas de nuestros principios conservadores del estado, tras la máscara del conservadurismo, se oculta un radicalismo revolucionario". Este fragmento, sumamente abreviado, de una conversación sobre el "radicalismo oculto en la sociedad y sobre la mezcolanza de las diferencias sociales" refleja plenamente el miedo burgués a perder su seguridad. La literatura de entretenimiento de los "altos círculos" recogía en su repertorio un cierto formalismo, unas "actitudes" reiteradas y unos patrones fijos de actuación, así como un tono social y unos personajes que disponían de sus bienes siempre en pro de los demás. En la literatura trivial, "fina", predominaba una tendencia a la alegoría, a veces a una cierta rigidez que también se encuentra en los cuadros de Feuerbach, Böcklin o Makart. La expresión de estos cuadros corre pareja con el efecto que tuvieron numerosas novelas de Paul Heyse (premio Nobel en 1910). En ellas, "los personajes son siempre individuos nobles, las mujeres son hermosas y apasionadas, los hombres inteligentes y enérgicos" (E. Sagarra). Su parentesco con la publicidad moderna es tan evidente como el de las fantasías de los cuentos de hadas, que más tarde, en el modernismo, formarían parte de la literatura moderna.



Theodor Fontane (1819-1898)

Theoder Fontane demostró que la moderna literatura de recreo podía ser crítica y refinada al mismo tiempo. En su relato *L'Adultera* (1879-80) convirtió en crítica social las charlas de salón, que reproducía con una aparente total imparcialidad. Adoptando la forma de la personificación, consiguió representar y enfrentarse críticamente con las voces, ideas y posturas de la sociedad de su tiempo, resisten-

tes a ser plasmadas en una evolución caracterológica o en el momento de una decisión extraordinaria. Este recurso artístico convirtió a Fontane en testigo literario de una época y en dibujante de los tenues cambios sociales, de las transformaciones subterráneas. De este modo, puede ser catalogado de "desestabilizador afectuoso", enemigo de todas las convenciones anquilosadas, tendentes a la deshumanización. Durante la conversación de sobremesa con el Consejero van Straaten (Fontane elige el nombre como "programa"), es precisamente un oficial el que duda de la probabilidad de una nueva guerra —la novela tiene lugar en el Berlín de los años 70, o sea, en la época de la crisis provocada por la presunción de la guerra. El oficial expresa su parecer con la siguiente frase: "Cuñado, te guías demasiado por los rumores de la bolsa, por no decir que estás influido por la especulación bursátil." En la reacción subsiguiente de las dos mujeres se reconoce la fina ironía de Fontane que después se convierte en sátira en el comentario del Consejero de Policía: "Las dos señoras, partidarias de la paz más decidida, la morena por no perder sus bienes, la rubia por no perder a su esposo, aclamaron al hablante, mientras el Consejero, encogiéndose cada vez más, observó: 'Ruego que el señor comandante me permita testimoniarle mi más humilde aplauso, de todo corazón y con toda mi alma'. Aquí cabe añadir que hablaba preferentemente de su alma. 'A propósito', prosiguió, 'no hay nada más erróneo que imaginarse a su Alteza el Príncipe, un hombre en verdad amante de la paz, como un artillero con la mecha siempre encendida y siempre dispuesto a hacer fuego al azar, con la monstruosa artillería de Krupp que amenaza con una guerra europea [...]. Correr riesgos es un placer para aquellos que no poseen nada, ni bienes ni fama. Pero el Príncipe posee ambos". Seguidamente se evidencia la inseguridad siempre latente en la alta burguesía. El Consejero continúa diciendo: "El Príncipe es un hombre muy leído y sin duda conoce el cuento del 'Pescador y su mujer'". Este pasaje refleja la idea de las esperanzas y miedos de la burguesía mejor de lo que pudiera hacerlo cualquier novela trivial.

En el siglo XIX, el libro se convirtió en un importante "requisito de prestigio de la burguesía culta" (R. Schenda). Pero el nivel de educación real de Alemania no se correspondía con este prestigio. "En el territorio de habla alemana —excluídas Austria y Suiza— había en 1871 un mínimo de 10 por ciento de analfabetos. [...] En 1882 eran 17,3 millones los trabajadores con familia, y en 1907, su número había aumentado a 25,8 millones. La mayor parte de esta clase baja, casi la mitad de la población total, tendría que ser descontada como lectores de cualesquiera literatura, hasta bastante después de la mitad de siglo" (R. Schenda). Este público, cuando leía, raras veces se interesaba por las grandes novelas triviales, bastante caras, por cierto, sino que lo hacía por la nueva "literatura en serie para el proletariado", los folletines aparecidos en series y colecciones y que se popularizaron rápidamente después de 1860. Una fuente informativa de 1887 hace alusión a la motivación para la lectura: "No se viaja y hay que tener algún tipo de diversión". Los periódicos estaban restringidos, en general, a los círculos burgueses. Tales condiciones de vida acabaron naturalmente con la esperanza de un desarrollo intelectual y artístico en el seno del "pueblo de poetas y pensadores", mostrando a las claras que esta frase tópica no era más que una leyenda, desde que Madame de Staël la había divulgado. Alemania nunca había sido un país verdaderamente literario y siempre tuvo dos literaturas, a saber —así se burlaba Arno Schmidt— "1º, el popularísimo 99 por ciento de chismorreo impreso, deleite de bordadoras & faroleros, y aun más 'arriba', desde el 'administrativo' hasta el dulce pueblo, lector repantigado en sillones de ministro, el tipo más repugnante con diferencia. Y 2º, la verdadera 'gran literatura'."

Gusto del público. Mercancía literaria

Diversos editores reconocieron pronto que la literatura de masas se había convertido en mercancía, una vez que la clásica le había allanado el camino —un ejemplo bien elocuente es la famosa "Biblioteca Universal de Reclam". Los editores de la mercancía llamada literatura de masas, se limitaron a aprovecharse de la situación. Al ofrecérseles un nuevo mercado, las consideraciones idealistas dieron paso a otras de tipo económico —y el mercado les dio la razón. Hay que referirse necesariamente, en este contexto, a la concepción de la revista *Die Gartenlaube* (*El Cenador*, fundada en 1853), que revela la influencia creciente y rápida de la literatura de masas en el gusto literario de la época. En esa revista faltaban las páginas y artículos de contenido político. Se ofrecía información cultural como diversión (teatro, ópera, arte y artesanía), información sobre la vida social (ejército, deportes, metropolitano, emancipación de la mujer, colaboraciones sobre la familia, la moda, la salud), así como reportajes de viajes a países exóticos, apostillas sobre la actualidad y literatura. A la revista le servía de norma la alta burguesía —como sigue siendo habitual en las revistas familiares de nuestros días—, determinando con este "entorno" el "lugar" exacto de la literatura, tal y como los editores querían que ésta se entendiera. Uno de los objetivos de su primer editor, Ernst Keil, fue el relacionar la educación científica, los reportajes y los comentarios útiles para toda la familia, con la "literatura". Por una parte, la revista asumió así las "funciones de una universidad popular" (M. Zimmermann), informando a muchos lectores sobre biología, física, tecnología y química, materias que jamás habían estudiado en la escuela. Por otra parte, armonizó las relaciones literatura-hogar, asignándole a este último el papel de fuente de ocio, sin preocuparse todavía por el "tiempo libre" individual, un fenómeno relativamente nuevo. La tirada de 270.000 ejemplares de *El Cenador*, en el año 1870 —que se vería incrementada más tarde hasta llegar al medio millón, es considerable incluso si la comparamos con cualquiera de las actuales. En su época era sensacional. En consecuencia —como efecto secundario, por decirlo de algún modo—, el "gusto" imperante en la revista se erigió en directriz. Su reducción al uso familiar, en el sentido más amplio, por lo visto satisfacía las expectativas de la pujante pequeña burguesía.

Pero antes de que se "estilizara" la literatura propia del *Cenador*, surgieron otros tipos de novela, como por ejemplo la novela de viajes y aventuras, y algo más tarde, la novela utópico-tecnológica: por ejemplo, Max Eyth, *Hinter Pflug und Schraubstock (Trás el arado y el torno*, 1899); y Bernhard Kellermann, *Der Tunnel* (*El túnel*, 1913). La literatura de viajes y de aventuras tiene una tradición en Alemania que arranca de la Ilustración. Tras la fundación del Imperio, Friedrich Gerstäcker consiguió que floreciera la novela etnológica, con la que sentó las bases del libro juvenil: por ejemplo, *Die Flußpiraten des Mississippi (Los piratas del Misisipi*, 1848), seguido de muchos otros. Al mismo tiempo, el interés del público adulto por la literatura de viajes y aventuras empezó a disminuir, como consecuencia del aumento del número de revistas que ofrecían idénticas temáticas. Gerstäcker conocía América del Norte, donde trabajó varios años y donde recopiló material para su obra, utilizando sus propias observaciones y el conocimiento de las condiciones reales. También había visitado Hawaii, Australia y Haití. Los éxitos de Gerstäcker como autor de libros juveniles fueron continuados por Sophie Wörishöffer *(Das Naturforscherschiff [El barco expedicionario]*, 1881). Hasta su muerte en 1890, sólo

la editorial sabía que el autor de diecisiete libros interesantísimos era una mujer que nunca había salido del norte de Alemania, y que preparaba los temas de sus novelas con la lectura de libros profesionales que la editorial había puesto a su disposición. Aun así consiguió entusiasmar a la juventud anterior a la Segunda Guerra Mundial.

Lo "propio" dentro de lo extraño

Esta literatura de aventuras, capaz de aunar, en estilo ameno y atrayente, el viaje con la cultura "extranjera", estuvo capitaneada, a lo largo de casi un siglo, en los países de habla alemana, por la figura popular de Karl May. Durante toda su vida, Karl May consideró el mundo como una cárcel. Pero, si prescindimos de sus múltiples exageraciones, podemos ver cómo al mismo tiempo va desarrollando en el lector un fuerte anhelo de luz. Karl May estilizó este dualismo hasta convertirlo en el mito que configuraría todas las perspectivas de su vida, quedando especialmente reflejado en el mundo pictórico de sus escritos. Así se explica que creyera interpretar sus crisis creativas y psicológicas como crisis de la humanidad, que intenta superar con sus ansias de armonía, buscando ganarse a sus lectores para este reino de la armonía y el humanismo. Precisamente a este tema dedicó su última conferencia en Viena, ante dos mil personas, una semana antes de su muerte. May estilizó, como alegorías de la humanidad cautiva, los diversos cautiverios que él realmente había vivido, de donde surgió en él la necesidad de luchar por la conquista de la libertad para todos los hombres. Sus novelas y relatos, con tiradas estimadas en cincuenta millones, en 1893, aventajaron a las obras más reeditadas en lengua alemana hasta la fecha, aunque le valdrían a su autor una serie ininterrumpida de procesamientos. Estas novelas son ejemplo clarividente de las ansias y deseos de su autor, y están salpicadas de reflexiones sobre filosofía, política, teología y, en especial, sobre medicina —Karl May quiso haber sido médico—, y por eso una de las características peculiares de sus héroes son los auxilios médicos que éstos prestan. En sus últimos años, Karl May, el hombre abatido, pero siempre con alma de niño, opone a su Ardistán vivido un Djinistán soñado, o, expresado con una imagen, opone al pantano el paisaje de montaña.



Karl May

Si consideramos Ardistán y Djinistán como opuestos dialécticos, la aventura que viven en Mardistán, "una vida más nueva y más rica", es el principio de una evolución hacia la síntesis capaz de anular la dialéctica entre los dos mundos.

"Pues en todas estas funciones tan diversas, los héroes —Kara ben Nemsi, Old Shatterhand, Winnetou, Old Surehand— no persiguen más que un único fin: la transformación del mundo enfermizo en un mundo sano. Esta idea está motivada por la fe en un futuro reino milenario, como la que defendieron muchos médicos del siglo XIX [...]. Pero, a diferencia de tantos autores de su tiempo, Karl May saca a la luz pública la imagen estática de una identidad oculta del ser íntimo del hombre, identidad que aflora en la historia de sus historias; todas ellas, en algún rasgo común, representan y sobrepasan la época en que nacieron, porque son testimonios de una fabulación imparable, camino de la libertad" (G. Ueding). Pero junto a Karl May encontramos también una literatura, de enorme difusión, literatura "de encargo", que tenía como órgano de difusión las revistas populares como *El Cenador*, y las que ya conocían el moderno sistema de suscripción. Sin embargo, cuando la tirada de estas revistas va decayendo, otro género literario irá ocupando su espacio y el vacío de su éxito.

¿Qué clase de literatura tiene éxito?

La novela *Goldelse (Elisa, la muchacha de oro,* 1867) de Eugenie Marlitt-Johns duplicó en cuestión de unos meses la tirada del *Cenador*. La novela se constituyó en modelo de la literatura de éxito de las revistas. La imagen humana creada por Marlitt llegó a las fibras más sensibles de la gente del pueblo, al expurgar de ella todo tipo de conflicto, o al sustituirlo, a la manera de Cenicienta, por un maniqueismo sin complicaciones. Marlitt arremete en su novela contra los privilegios de los nobles y contra la arrogante holgazanería de que, a veces, hacía gala la alta burguesía. La novelista simpatizaba con personas tolerantes, meticulosas y trabajadoras que cumplían con su deber en oficios burgueses, si bien sus personajes empezaban por errar en el camino, transitoriamente seducidos por falsos lujos. No obstante, el lector avispado solía darse cuenta, antes que los personajes mismos, de quién "pertenecía" a quién y, en vista del sentimentalismo de los textos, tomaba el partido correspondiente, máxime cuando la novela siempre acababa en una conclusión positiva. Con todo, la autora desarrolló un poder de creación lingüística fuera de lo común, lo que llegó incluso a llamar la atención de Gottfried Keller.

El folletín

En las páginas del *Cenador* se publicaron al menos siete de las novelas de Marlitt y sería una continuadora suya, Wilhelmine Heimburg, quien completase un fragmento póstumo. El primer título, de entre al menos siete, le acarrearía ya a la joven autora un éxito poco frecuente: *Lumpenmüllers Lieschen (Isabelita, la hija del trapero,* 1879). Todos estos "folletines moralistas" (F. Mehring) fueron acogidos con gran entusiasmo por los lectores, quienes, en definitiva, marcaban el gusto de la revista. Si alguna vez se publicaba un fragmento de un literato de renombre —ya económicamente posible—, la redacción de la revista, arbitrariamente, introducía "cambios y hacía cortes extensísimos" (Ch. Jolles); como por ejemplo en la novela *Quitt (El desquite,* 1890) de Fontane. La redacción, por su propia cuenta y riesgo, era la que tomaba las decisiones últimas sobre forma y contenido de la literatura publicada en *El Cenador*, convirtiéndose los escritores en simples "suministradores de materia prima":

Novela por entregas

A la par de esta literatura para la media y alta burguesía fue rápidamente imponiéndose la novela por entregas, en forma de fascículos, como lectura de las clases menos privilegiadas. También Karl May registró su primer gran éxito con una novela en cien fascículos, de 24 páginas cada uno *(Das Waldröschen [La rosita del bosque],* a partir de 1883). La novela en fascículos tuvo muy pronto su mercado porque pretendía entregar al público algo que, al parecer, éste no poseía: distensión y entretenimiento en un mundo armónico. Eugenie Marlitt, en muchas de sus novelas, acertó a dar expresión y alimento a esa esperanza, por ejemplo, al contraponer a la cínica y "subversiva" intelectual, hija de una familia acomodada, una muchacha sencilla y "más realista". He aquí como nos la retrata: "Tampoco escribe versos o novelas, pues le falta el tiempo para ello y, sin embargo, produce poesía [...], pero lo hace con su manera de tomarse la vida, viendo en ella siempre el lado positivo, la fuente de una luz glorificadora. Y por su manera de adornar su humilde casa: en cada rinconcito descubrimos una idea hermosa. Y cómo la mantiene indeciblemente acogedora, y aun con cierto encanto estético, para su buen marido, para el viejo tontorrón de mí y para los pocos amigos selectos de la casa" (De: *Im Hause des Kommerzienrates [En casa del consejero comercial]*).

El peligro de tales textos no está tan a la vista: esquivan la realidad suplantándola por la amorosa estancia en una casa agradable y, "puesto que no se enfrentan con la realidad objetiva de [...] la sociedad, caen en la trampa de una hábil manipulación o de una necedad colectiva. Se aferran a la tradición, dejándose guiar sin voluntad y sin rumbo por el presente, en lugar de recrear ellos mismos este presente" (Schenda). Es significativo ver, en cuanto a la acogida del público, a qué situaciones tan extremas, desde el punto de vista del gusto burgués, se aventuró esta literatura trivial. Fascículos del estilo de *Der Scharfrichter von Berlin, (El verdugo de Berlín,* 1890) con una tirada de un millón de ejemplares, nos pueden servir de ejemplo. Aquí podemos leer lo siguiente sobre la actividad del verdugo: "Ejecuto lo que los jueces decidieron y lo que mi Emperador había sancionado. No puede haber, por tanto, nada vergonzoso en cumplir las órdenes de hombres de esta talla."

Es evidente que las estructuras literarias de esta clase, además de corresponder a las formas de pensar y a los comportamientos predominantes de la época, venían a confirmarlas una y otra vez. El peligro de esta literatura estriba, por lo tanto, en el círculo vicioso de expectativas y confirmación, de comportamiento y correspondencia, en lugar de un libre desarrollo de alternativas y juicios independientes. ¿Acaso es simple casualidad que el redactor jefe del *Cenador,* Carl Wald, propugnase en 1889 "una alianza contra el progreso" con su artículo *Socialdemocracia y literatura popular?* He aquí resumidas sus ideas sobre "literatura popular": "Sólo si las aristocracias, adquiridas por nacimiento, por dinero, o por el así llamado intelecto, hacen un común esfuerzo por cultivar una fuerte y auténtica literatura popular alemana, será posible influir en los sectores más amplios de la población, en los obreros y sus familias, con una literatura popular verdaderamente sana y de peso [...]. ¡Ha de contener la idea nacional, humanista-cristiana y monárquica! En una palabra, ¡ha de querer lo que quiere el Emperador Guillermo!"

Capítulo VIII

Bajo el signo del imperialismo

La situación literaria y social entre 1890 y la Primera Guerra Mundial

Capitalismo industrial

Desde la fundación del Imperio se había generalizado la tendencia hacia una producción moderna de corte capitalista e industrial, incluyendo la formación de consorcios y de grandes bancos. Como consecuencia de todo ello, el proletariado se había establecido, definitivamente, como clase que busca acrecentar su influencia en la vida política, social y literaria, mediante las variadas formas de organización. A pesar de estos esfuerzos, la literatura se mantiene por completo dentro del ámbito burgués, incluso cuando adopta rasgos antiburgueses. La ocasional "marginación" de la creación artística, situada fuera de la empresa cultural oficial, la regresión del literato a su particular intimismo, la estilización del proceso de creación artística y literaria como un acto solemne y sublime, la contradicción rebuscada entre "vida y arte", "yo y el mundo" —todos estos fenómenos se explican a menudo argumentando que la burguesía se había liberado, en el transcurso de este siglo, de sus anteriores ideales progresistas, del marcado racionalismo optimista, entrando ahora en una fase de "estancamiento, o mejor dicho de decadencia".

Balance económico

Ahora bien, esto no es del todo cierto. Cuando la burguesía pone en marcha su sentido de la economía, empieza ésta a registrar un crecimiento constante. Durante el último tercio del siglo XIX, el Reich alemán se adelantó al Reino Unido, en lo que al balance económico total se refiere, llegando a ocupar, hacia 1900, el segundo lugar después de los Estados Unidos. La industria y el comercio, después del "crac progresista", se impondrán como objetivo la expansión. El compromiso de clases, contraído entre la aristocracia y la burguesía, había resultado útil para la segunda mitad del siglo, y ejerció un absoluto dominio en las circunstancias sociopolíticas hasta la Primera Guerra Mundial. Las letras y las ciencias, también subordinadas al dominio de la "burguesía culta", que no significaba únicamente cultura

literaria y musical, se encontraban a la sazón en su momento álgido, ocupando un puesto de primer rango en el mundo. De ello dan testimonio tanto la filología clásica y la historiografía, como la química y la física teórica —M. Planck y A. Einstein—, incluida la aplicación tecnológica. En general, la burguesía tuvo pocas dificultades para desarrollarse. Las excepciones a la regla, en lo concerniente al horizonte de valores y a las cuestiones de adaptación a las circunstancias, habrá que buscarlas en la filosofía contemporánea —Nietzsche—, el psicoanálisis —S. Freud— y en ciertos literatos que, retrospectivamente considerados, pueden considerarse sismógrafo de su época, aunque no figuren entre los que disfrutaban de una recepción masiva. Tal es el caso, sobre todo, de las corrientes histórico-literarias entre 1890 y 1914, de las que nos ocuparemos en el capítulo siguiente. El naturalismo constata las (malas) condiciones sociales y la diferencia entre los ideales humanistas y la realidad social. El simbolismo/esteticismo se refugia en el reino de las bellas apariencias de una idealidad artística. Y el expresionismo protesta contra el arte y la realidad al mismo tiempo, no sólo al atacar sus contenidos y destruir la forma tradicional, sino también al anticipar la derrota futura y su alternativa histórica.

Sin embargo, esta "alternativa histórica" en la "época imperialista" —el socialismo y la socialdemocracia— apenas influyeron en la literatura de su tiempo. No es de extrañar, ya que el imperialismo, el florecimiento en todo el mundo de un sentido capitalista de la adquisición, no entraba en los cálculos de una socialdemocracia que no quiso o no pudo combatirlo.

Después de derogada la Ley Socialista en 1890, quedaba bien claro que ésta no había quedado sin efecto para los directamente afectados por ella, y que, por lo tanto, había cumplido la función que los detractores de la socialdemocracia esperaban. El camino recorrido por el movimiento obrero socialdemócrata, que se entendió como alternativa a las condiciones nacionalista-conservadoras en la Alemania guillermina, se caracteriza, a lo largo de dos décadas, por una integración gradual en cuanto a su teoría (el revisionismo) y a su práctica (el reformismo). La socialdemocracia se concentró en una labor sindicalista y parlamentaria. Por consiguiente, no podía prestar la suficiente atención a la construcción de una "segunda cultura". Por ejemplo, el número de préstamos en las bibliotecas obreras, a finales de siglo, evidencia que los hábitos de lectura entre los obreros organizados no eran diferentes de los hábitos de las clases pequeño-burguesas no organizadas. Había un escaso interés por las lecturas políticas, con un claro predominio de la literatura amena: Emile Zola, Friedrich Gerstäcker y Julio Verne. Los clásicos marxistas apenas se leían —con excepción de *Die Frau und der Sozialismus (La mujer y el socialismo)* de Bebel, cuya divulgación fue debida, en gran medida, al prestigio del líder.

Aunque Franz Mehring, el teórico socialdemócrata más importante en temas relativos a arte y literatura, resalte las tradiciones demócratas en la literatura burguesa —sobre todo, con su *Lessinglegende (La leyenda de Lessing)*—, piensa más bien —dando un ejemplo de brillante cultura— en los intelectuales de signo humanista burgués que simpatizaban con el movimiento obrero. El intento más fructífero de familiarizar a los obreros con la literatura y el arte fue el del teatro popular y el de los programas pedagógicos para trabajadores. Mas estos esfuerzos de complementar la cultura burguesa con una cultura proletaria autóctona fracasaron porque la socialdemocracia, fue adquiriendo por sí misma rasgos cada vez más burgueses. El fuerte interés que mostró la socialdemocracia alemana por el cultivo de la herencia burguesa, en un momento en que era todavía el partido de la clase obrera alemana, indica que no tuvo la fuerza intelectual necesaria para desarrollar,

por sus propios medios, lo novedoso y lo inaudito, mucho antes de que se plantearan cuestiones históricas de tanto alcance como la de la concesión de créditos de guerra, cuestión que se planteó en el Parlamento de 1914.

¿Una historia unificada de la literatura?

Los años comprendidos entre 1890 y el principio de la Primera Guerra Mundial no se caracterizan, precisamente, por su unidad en cuanto a historia de la literatura se refiere. Las fases más perfiladas —naturalismo, simbolismo y expresionismo— contrastan en contenidos y estilos, pero coinciden cronológicamente. Los autores destacados de estas fases literarias no nos permiten su catalogación definitiva en ninguna de ellas. La trayectoria de Fontane se remonta a los comienzos del realismo. Thomas y Heinrich Mann juegan un papel decisivo en la historia literaria hasta mediados del siglo XX. Gerhart Hauptmann goza de una reputación sin reservas, tanto durante el Imperio como durante la República y el fascismo —e incluso brevemente entre los Aliados. La generación expresionista se desangra, en gran parte, en las batallas de la Primera Guerra Mundial. Los sobrevivientes —Döblin, Becher, Benn, etc.— entraron en la historia de la literatura sin que se les etiquetara por su temprana fase expresionista. Sólo la literatura nacionalista-conservadora, que comienza su singladura en el siglo XIX y que desemboca en la industria literaria fascista, puede considerarse concluida, mientras que la literatura obrera, con su paso por la República de Weimar, tendrá también un puesto de privilegio en la historia literaria de la RDA y parcialmente también en la de la RFA: "literatura del mundo del trabajo".

LITERATURA OBRERA

Los albores de la poesía proletaria alemana se pueden percibir en la canción anónima de los tejedores *Das Blutgericht (Juicio de sangre,* 1844). De ella disponemos de varias versiones diferentes, ya que esta canción daría lugar a toda una serie de poemas sobre los tejedores, siendo los más conocidos los de Freiligrath, Pfau, Weerth y Heine. Los contenidos de estos poemas van desde la compasión sentimental, pasando por la miseria de los tejedores, hasta la llamada revolucionaria de Heine ("Alemania, tejemos tu mortaja"). Gerhart Hauptmann convirtió la canción original en *leitmotiv* para su obra de teatro *Die Weber (Los tejedores).* La poesía obrera temprana es, en cuanto a sus orígenes y divulgación, muy diferente de la poesía burguesa: 1º) no aparece en forma de libro sino en la prensa y 2º) ha de recitarse en público y cantarse en común. Como poesía ocasional, escrita para comentar los acontecimientos políticos del momento, se trata, pues, de una poesía de clase. Busca su público exclusivamente entre el proletariado, dependiendo por ello de las formas de organización del movimiento obrero.

La primera colección de esta poesía obrera es la antología *Stimmen der Freiheit (Voces de la libertad),* aparecida en 1900. Veinticuatro de los sesenta y ocho autores recogidos son poetas obreros, que no juegan un papel de primer orden en la colección, sin embargo son equiparables a los autores de origen burgués que, como Herwegh, Weerth y Freiligrath, luchan por la causa proletaria. El tema principal de estas canciones y poemas no es el mundo del trabajo ni los problemas sociales de la clase obrera, sino que predomina como rasgo fundamental la opti-

mista confianza en la mutabilidad de las circunstancias. La miseria cotidiana figura desvanecida en la perspectiva socialista del futuro. Siempre que esta poesía menciona la naturaleza: estaciones, valles y cumbres, tiempo, sementera y recolección, etc., no lo hace tanto para metaforizar la unidad entre individuo, naturaleza y mundo, en el sentido romántico, como por utilizar la naturaleza como alegoría de una situación o perspectiva políticas. Incluso las fiestas cristianas se instrumentalizan para este fin: la Navidad es el nacimiento del socialismo, la Pascua es la resurrección del proletariado, el Pentecostés es la fiesta de la solidaridad. También al mundo de la mitología griega, a las alegorías de batallas, estandartes y colores, incluso a los inventos modernos de la época se les atribuye un sentido político-funcional, consistente en comunicar a la propia clase la perspectiva socialista. De este modo, la poesía obrera se mantiene libre de las descripciones de la miseria que predominan en la literatura social burguesa de la época y que cobra especial relieve en el naturalismo. Mientras que, en esta literatura social burguesa, el yo poético, y también el yo crítico con la sociedad, ocupan el primer término, en la poesía obrera predomina el sentimiento colectivo. Por consiguiente, es antisubjetiva y antiindividualista, con un fuerte aglutinante de clase y de partido. Formalmente está basada en los modelos clásicos. Por ejemplo, se adoptan la oda, la octava real y el soneto para expresar nuevos contenidos y nuevos mensajes, manteniéndose el lenguaje en un tono impersonal. Siempre se trata del lenguaje colectivo y político de una clase, nunca del lenguaje del proletario en particular. El vocabulario se abastece de dos fuentes principales: por una parte, del léxico socialista y por otra, del idealismo burgués, tal y como se había ido formando en la poesía prerrevolucionaria, entre 1830 y 1848. Pero, vista en su totalidad, la nueva conciencia política y poética no desarrolló unas formas líricas genuinamente nuevas. Emplea formas antiguas, poniéndolas al servicio de la nueva función. Tal es el caso, por ejemplo, de la *Lied der deutschen Arbeiter (Canción de los trabajadores alemanes)* de J. Audorf

Canción de los trabajadores alemanes:

¡Dichoso aquel que, con respeto al derecho y la libertad,
se reúne bajo nuestras banderas!
¡Aunque la mentira nos envuelva con su noche oscura,
pronto amanecerá una luz de aurora!
Dura es la lucha que emprendemos
contra un número ingente de enemigos,
pero, aunque el peligro nos rodee
con sus abrasadoras llamas,
ya no cuenta el enemigo,
ni contemos los peligros:
¡sigamos audaces el camino
que nos señaló Lassalle!

El teatro de lucha. Festival de Mayo

Como forma literaria, el teatro podía servir mejor de medio para la autorrepresentación del proletariado y para la agitación política, y se desarrolla, como forma funcional, independientemente del teatro burgués, en las asociaciones obreras. Cuando en 1878 la "ley contra el peligro público que representan las pretensiones de la socialdemocracia" obliga al movimiento obrero a funcionar en la ilegalidad, se modifican a la par la función y formas del teatro obrero. En lugar de obras de

agitación con una clara tendencia política, había que fomentar ahora las formas indirectas de la representación alegórica, a veces revestidas con ropaje histórico. La técnica literaria de la alegoría parecía más adecuada que el retrato de unos destinos personales únicos, porque permitía realzar mejor los procesos colectivos e históricos, así como su valor actual. Tras la derogación, en 1890, de la Ley Antisocialista asciende considerablemente el número de las obras estrenadas. Puesto que la alusión indirecta había quedado obsoleta, el teatro obrero se desembarazó, a partir de ahora, de su envoltorio histórico, proclamándose abiertamente a favor de la perspectiva socialista.

Obreros contra empresarios

Como formas específicas del teatro obrero se perfilaron, después de 1890, el teatro de combate y el festival de mayo. Un buen ejemplo del tipo primero es el drama huelguista de Friedrich Bosse *Im Kampf (En la lucha)*. Publicado en 1892, describe a lo largo de cuatro actos el enfrentamiento de unos trabajadores de la industria con el empresario. Al introducir el recurso político de la huelga, los obreros consiguen liberar a su líder e imponer su derecho a la actividad política. La obra muestra un cierto paralelismo estructural con *Intrigas y amor* de Schiller, aunque con el giro decisivo de que el proletariado en lucha ocupa el lugar de la naciente burguesía en la obra de Schiller. El que el 1 de mayo fuera declarado en 1890, durante el Congreso Internacional de Trabajadores de París, día de lucha del movimiento obrero, sirvió a los escritores obreros para articular, en forma de festivales de mayo, su recuperado optimismo. En *Frühlingsboten (Los mensajeros de la primavera)*, Andreas Scheu fusiona dos tramas —la de la fiesta de mayo y la de la creación de unas cooperativas de producción— con una historia amorosa. Aunque la obra concluye como un cuento de hadas, con una gran cantata final dedicada al "espíritu de la hermandad de los pueblos" y con la promesa matrimonial por parte del héroe y la heroina, nos previene del peligro de albergar demasiadas ilusiones: "¡Basta, compañeros! [...] La competencia del mercado a la que hemos de someternos, como la cooperativa productora de bienes que somos, nos recordará incesantemente que millones de nuestros hermanos aún sufren bajo el yugo y que, a los que todavía no han sido liberados, les debemos la mejor parte de nuestras facultades. Y lucharemos con más fidelidad, con más ardor que nunca, con mayor fuerza y convicción, por aquella gran revolución mundial que convertirá a nuestro pueblo en maestro de su obra y que convertirá la lucha asesina de todos contra todos en una unión de hombres fuertes y nobles. ¡Adelante!, ¡trabajemos, compañeros!, ¡adelante, a la lucha!"

Profesionalización

El teatro obrero fue obra de escritores aficionados, que en sus escritos se dirigían a un público de su propia clase, en el marco de unas asociaciones pedagógicas obreras. Por este motivo, se mantuvo alejado de la forma y del carácter institucional del teatro burgués. Ahora bien, cuanto más se profesionalizaba, por la participación de escritores profesionales y periodistas que ambicionaban también una acogida y un reconocimiento por parte de la empresa cultural burguesa, más se adaptaba a la forma predominante del teatro naturalista. Consecuentemente, las

obras inmediatamente posteriores a 1900 se integrarán formalmente en la corriente naturalista, en lo que a la descripción del medio y a la forma linguística se refiere. Un caso aparte lo constituyen las que, desde el comienzo, tomaron el mismo rumbo que el teatro popular, en un sentido burgués. Es decir que la tendencia a amoldarse —reformismo, revisionismo— surtió también efecto en el teatro obrero.

¿Novela proletaria?

La prosa narrativa del movimiento obrero no logró la misma importancia que la poesía y el teatro. La novela, en especial, contó con enormes dificultades para liberarse de una ideología o una predisposición burguesas y así poder articular la nueva visión del mundo propio del proletariado. Desde 1876, el movimiento obrero organizado venía publicando una *Illustriertes Unterhaltungsblatt für das Volk (Hoja ilustrada de pasatiempos para el pueblo): Die neue Welt (El mundo nuevo).* Uno de los propósitos de este periódico fue el de "estimular, enseñar, entusiasmar con la verdad y la literatura, elevando un monumento, en el corazón del pueblo, a los defensores de la humanidad, luchar por lo bello, noble y bueno, fomentar la cultura auténtica, educar a la juventud alemana y ayudar al pueblo alemán a conseguir la emancipación y la libertad". El periódico publicó relatos de viajes, artículos de divulgación científica, novelas cortas, novelas populares y memorias. Pero los autores que publicaban en sus páginas, como Minna Kautsky, no acaban de abandonar los modelos de la literatura burguesa contemporánea. La novela *Die Alten und die Neuen (Los viejos y los nuevos)* de Minna Kautsky tiene por escenario casi exclusivamente el medio aristocrático, al que presenta, a modo de tópico, como decadente, distinguido e influyente, mientras que el medio proletario, en los pocos pasajes en que éste entra en acción, está revestido de un colorido más bien exótico. La autora, burguesa e intelectual, se mantuvo al margen de ambas clases y por lo visto se guió por la idea de que a los obreros lectores les fascinaba el medio opuesto al suyo, que les era desconocido, para entregarse, tras un día de duro trabajo, a los sueños del "gran mundo". En este aspecto, Minna Kautsky se acercó peligrosamente a las ideas literarias promovidas, en el bando opuesto, por Eugenie Marlitt. Engels criticó este idealismo embellecedor como defecto fundamental de la novela, al declarar que ésta no cumplía con los requisitos exigibles a toda novela de tendencia socialista.

Autobiografías

Ningún prosista cumplió este postulado de Engels, de modo que tan sólo las autobiografías de obreros pueden considerarse narrativa "socialista" anterior a 1918, y se mantuvieron al margen de las tradiciones literarias burguesas porque sus autores, dado su escaso interés por amoldarse a esta literatura, no pretendían imitar los modelos burgueses, sino que querían contar su vida y sus luchas. *Denkwürdigkeiten und Erinnerungen eines Arbeiters (Hechos memorables y recuerdos de un obrero)*, de Karl Fischer, editado por Paul Göhre en 1903, no se limita a relatar la vida del autor-obrero no cualificado, sino que, al centrarse en compañeros de clase y de infortunios, eleva la biografía al rango de espejo en que mirarse. El libro, publicado por una editorial burguesa, en la línea de libros para bibliófilos, con viñetas e iniciales de Heinrich Vogeler, no pudo alcanzar, en consecuencia —debido

a su elevado precio—, a las capas lectoras que el autor se había propuesto captar. También las restantes autobiografías de obreros, editadas por Göhre, carecieron de efectividad. El editor consideró las descripciones que Bromme, Rehbein y Holek habían hecho de la persecución, la explotación, el paro y la miseria, "material etnológico de nuestro tiempo". A las autobiografías se unieron, antes de la Primera Guerra Mundial, una serie de confesiones y novelas de aprendizaje, con la característica común de que el camino vital desemboca en una toma de postura abiertamente "socialista". Muchos de los autores, como Adelheid Popp, Josef Peukert y Heinrich Georg Dikreiter, alcanzaron puestos de funcionarios socialdemócratas. Sus lecturas y su oficio de escritores determinaron esta ascensión. Sus memorias se acercan formalmente a la novela burguesa de aprendizaje. Al final surge como resultado, en lugar del "hombre de cultura universal" en un sentido clásico-humanista, el socialista con conciencia de clase, pero estilizado de tal manera, que el socialismo aparece como algo puramente espiritual, como una cuestión de fe. En esta regresión a las formas de una tradición literaria burguesa se pone de manifiesto que el movimiento obrero se apartó de las posturas revolucionarias, incluso antes de que se pusiera en evidencia en el contenido de las obras.

¿Qué es el naturalismo?

Aspectos del concepto

Generalmente, entendemos por naturalismo cualquier manifestación artística que pretende retratar la naturaleza de una forma inmediata, esforzándose por reflejar "fielmente" ciertos fragmentos de la realidad natural o social, mediante los recursos literarios, plásticos o musicales, según el caso. El término se aplica especialmente para designar la corriente literaria comprendida entre 1890 y 1900. Sus integrantes se autocalificaban de "modernismo" artístico, y por la generación más joven fue asumido como una "revolución" más en el arte y en la literatura. No conviene perder de vista que, por vez primera desde la época del realismo, se configuró una dimensión europea de la teoría artística en la cual tomó parte activa una generación de jóvenes intelectuales con conciencia finisicular.

"Guillerminismo"

Los factores económicos, sociales y espirituales de la era guillermina son imprescindibles como trasfondo para el análisis del nuevo movimiento. El fuerte crecimiento capitalista tras la disolución definitiva de la fragmentación política alemana, con la llegada del Segundo Imperio Alemán, en 1871, aceleró también la proletarización de grandes sectores de la población. Si pocos años antes, la mayoría de la población vivía en zonas rurales, ahora se producirá un movimiento migratorio hacia las ciudades, difícil de ser absorbido. Berlín, el centro del movimiento naturalista, vio incrementada su población, en cuestión de apenas cuatro décadas, desde que era una ciudad más de la corte prusiana, con escasamente medio millón de habitantes, hasta convertirse en capitalidad del Imperio con un millón y medio de población, atraída por la industrialización, es decir, por la perspectiva de los ingresos que les brindaba el trabajo. Los naturalistas centraron su atención en las realidades sociales del nuevo Reich prusiano-alemán, convirtiendo en

tema literario los barrios de reciente pauperización, el medio y los centros obreros, las prostitutas y tabernas, etc. En la novela *Adam Mensch (Adán-Hombre,* 1889) de Hermann Conradi podemos leer la siguiente recomendación: "Hay que acostumbrarse a que uno va a encontrar por doquier —como si fuera lo más natural del mundo— tan sólo mugre, moho, sudor, polvo, heces, mocos y otros perfumes [...]". Este medio social —un concepto de graves consecuencias, tanto para la situación social de los afectados como para la teoría naturalista, debido a su determinismo— no era digno de representación, según las normas estéticas tradicionales, por estar considerado "feo, repugnante y enfermizo". Simplemente por su temática, podrá decirse que el naturalismo presentaba una imagen antiburguesa, ganándose, en consecuencia, al instante, el sanbenito de "revolucionario".

Positivismo

El naturalismo se orienta, desde un principio, hacia conocimientos filosóficos y antropológicos del positivismo, tal y como lo representaba el sociólogo francés Hippolyte Taine en su vertiente más extrema. El positivismo reivindicaba un conocimiento de la naturaleza, basado en investigaciones empíricas, aplicando este método ideal, tomado de las ciencias exactas, para resolver la cuestión de la "esencia" del hombre y de la sociedad circundante. Al igual que las ciencias naturales, el positivismo, contrario a cualquier especulación idealista, no dejando, por ello, de ser un esquema filosófico, al fin y al cabo, pretendía descubrir, en el comportamiento del individuo y de la sociedad, ciertas regularidades, causas y efectos —causalidades— predecibles. Según este postulado, el individuo estaba condicionado por los tres factores de "race" (origen-herencia), "milieu" (entorno social) y "temps historique" (circunstancias históricas). Este determinismo antropológico fue aplicado, tal cual, a la teoría del arte y de la literatura, pudiendo explicarse así por qué el naturalismo no buscaba formular perspectivas de cambio que fueran más allá de la representación de la miseria social.

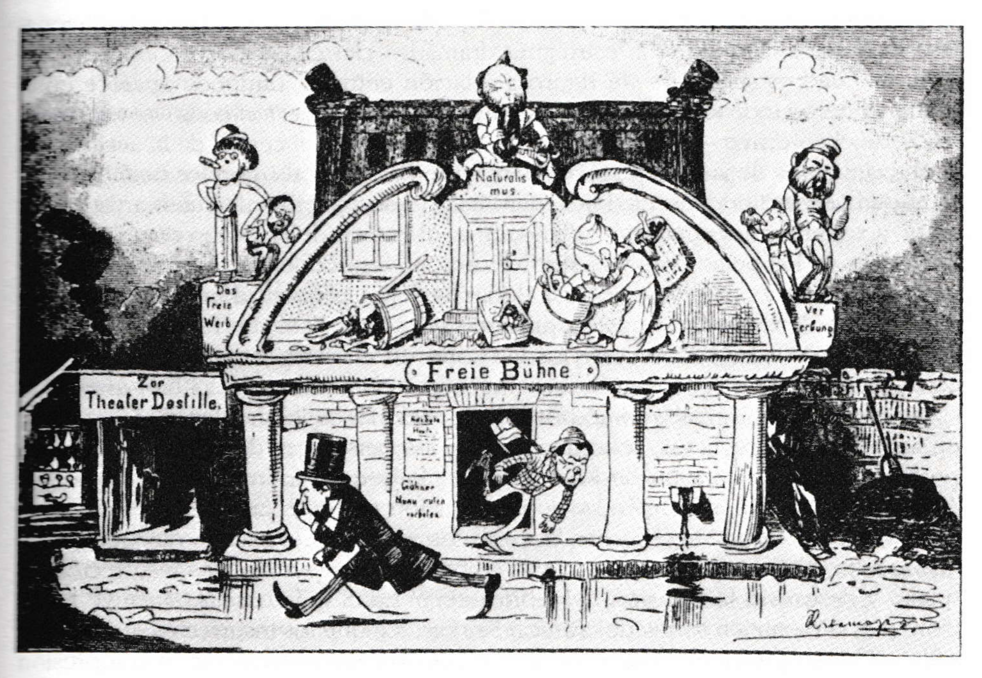
La situación literaria en Europa

Como movimiento literario, el naturalismo no es un fenómeno aislado de la literatura alemana, sino que se remonta a modelos europeos. Autores como Dostoievski, Tolstoi, Jakobsen, Ibsen, Maupassant y los hermanos Goncourt, y en especial, Emilio Zola, tuvieron una gran influencia en los naturalistas alemanes. En su novela de 20 tomos, *Les Rougon Macquart,* Zola presenta la historia de una familia durante el Segundo Imperio francés (1852-70), sirviéndose, en su método narrativo, de una transcripción detallada y exacta de la realidad. La programática que recoge esta obra influiría decisivamente en los naturalistas alemanes. Zola había afirmado: "La obra de arte es un fragmento de la naturaleza, visto a través de un temperamento". Según el modelo de Zola, el naturalista Arno Holz inventó la siguiente fórmula: "El arte tiene tendencia a volver a ser naturaleza. Convirtiéndose en ella, en la medida de sus condiciones reproductoras y de su ejecución", o, expresado de forma matemática: "Arte = naturaleza - x". Para la práctica literaria se mantiene, pues, la exigencia de reproducir, del modo más congruente posible, los fenómenos de la naturaleza, reduciendo al máximo el factor x, es decir, la subjeti-

vidad artística y la imperfección de los medios artísticos, para eliminar las diferencias entre realidad y reflejo literario. Premisa *sine qua non* en esta técnica literaria era captar la realidad, el objeto de representación, con la mayor precisión posible, lo que implicaba una observación cuasi-científica de la realidad, fundamentada en los materiales entresacados de los hechos. La intuición y la fantasía, o un tratamiento creativo de los hechos suministrados por la realidad, eran tan sospechosos para el naturalista como lo sería un lenguaje artístico que no tuviera nada en común con el hablado. Los naturalistas dieron preferencia al lenguaje coloquial, al dialecto, a la frase incompleta o incluso defectuosa, para lograr de esta manera una naturalidad que se acercara en todo lo posible a la realidad.

Entorno social

Este afán de representación de los hechos naturales tuvo como consecuencia un rechazo, en cuanto a la selección de temas y personajes, de todo aquello que cayera fuera de lo común, así como de los "héroes nobles". Como sucedáneo buscaban la normalidad, incluso lo que, según las pautas tradicionales, era feo, anormal y barriobajero: rameras, alcohólicos, enfermos mentales... Las capas sociales más bajas se convirtieron en protagonistas principales, porque ese "milieu" marginado del mundo burgués era el que interesaba a los naturalistas, quienes, por otra parte, también pretendían distanciarse de él. La literatura naturalista tenía la obligación de abrir los ojos al público mediante la representación objetiva de la realidad, y de cambiar las lacras de esa realidad, donde le fuera posible, y estar, por último, al servicio del progreso científico. Ello presuponía que la literatura tenía que someterse a un conocimiento sin prejuicios y debía luchar contra los anacronismos idea-



Caricatura

listas de las literaturas pasada y presente. El grado de congruencia entre reivindicación programática y práctica literaria es fácilmente demostrable por el ejemplo de una obra específica.

Los tejedores

Los tejedores, obra de Gerhart Hauptmann, se publicó en 1892. Originariamente estaba escrita en el dialecto de Silesia, haciéndose, casi simultáneamente, una versión en alto alemán. Se estrenó en 1893 en el teatro "Freie Bühne" de Berlín. Las siguientes representaciones de este "drama revolucionario" fueron prohibidas por orden policial. Únicamente tras haber superado los trámites judiciales, pudo ser representada, en 1894, en el "Deutsches Theater" de Berlín y en otros escenarios. El autor había tomado el asunto de tres fuentes distintas: en primer lugar, los recuerdos de su abuelo, que había trabajado de tejedor en Silesia, fueron el germen de su obra, según el propio testimonio de Hauptmann. En segundo término, sabemos que el dramaturgo se había documentado *in situ* durante un viaje que en el año 1891 realizó por la región de los tejedores en el Eulengebirge. Finalmente, se serviría de unos escritos contemporáneos que versaban sobre la revuelta de los tejedores silesianos en 1844: *Blüte und Verfall des Leinenwebergewerbes in Schlesien (Florecimiento y ocaso del oficio de tejedor de lino en Silesia,* 1885), de Zimmermann, y *Das Elend und der Aufruhr in Schlesien (Miseria y revuelta en Silesia,* 1845), de Wolff.

Forma

Respecto a la forma, conviene recordar que la obra, a pesar de sus tradicionales cinco actos, abandona la estructura dramática clásica, sustituyéndola por una serie de cuadros sucesivos sin rigurosa relación entre sí. Tampoco aparece en el drama el héroe individual, en el que se orienten tanto la acción como su resultado, sino que el colectivo —la clase trabajadora— constituye el centro de la acción. Los acontecimientos de la obra se corresponden, en gran escala, con los hechos históricos de la revuelta de los tejedores, pero habrá que adscribir al talento artístico del autor, a aquel "temperamento" zoliano, tanto el énfasis de la acción como la caracterización de los personajes y la reconstrucción literaria del entorno social. El primer acto es una exposición realista de la situación general, donde se resalta las condiciones de trabajo y la miseria por éstas generada. El segundo concretiza la situación, al plasmar la miseria de los tejedores en el ejemplo de una familia concreta. Aunque los tejedores, como masa, hasta el momento sólo han aparecido como elementos pasivos y como humildes peticionarios, el germen de la revuelta, en los dos primeros actos, se anuncia ya en los personajes de Bäcker y Jäger. La prohibición de "la canción de los tejedores", la que suena repetidas veces como *leitmotiv* de la obra, atribuyéndosele una función unificadora, origina en el tercer acto una protesta más generalizada entre los afectados, de tal modo que, en el cuarto acto, el ánimo revolucionario se convierte ya en acción. Los insurrectos saquean y destrozan la mansión del fabricante. Y en el quinto acto concluye la acción, parcialmente en forma de crónica. Se nos dice que los insurrectos quieren expulsar a los empresarios y que el ejército está dispuesto a intervenir en la represión de la insurrección. La obra deja abierto el desenlace de los enfrentamientos. El

viejo Hilse, que se había pronunciado en contra de la insurrección, muere, alcanzado por una bala perdida.

Mensaje

Pretender comprender el mensaje de esta obra de Hauptmann significa tener que ocuparse también de la historia de su recepción, pues transmite un valor diferente para cada época. No podemos ocuparnos a fondo de este tema, en el marco del presente estudio, aunque sí podemos hacer una breve síntesis en la recepción que tuvo en su día y contrastarla con la valoración actual. La representación de la obra, según hemos anticipado, fue prohibida por el Jefe de la policía berlinesa bajo pretexto de que podía servir de "incentivo para aquella población berlinesa que mostraba tendencia a las manifestaciones". Si bien *Los tejedores,* tras largos pleitos, pudieron finalmente ser representados en escenarios públicos, el Emperador se vio forzado, en vistas de la actualidad temática de la obra, a renunciar a su palco en el Deutsches Theater, alegando la "tendencia desmoralizadora" de la misma. Una vez autorizada la obra, el asunto se convirtió en punto de debate del parlamento de Prusia, en su sesión del 21 de febrero de 1895, al declarar el diputado, barón de Heeremann: "[...] quisiera rogar al señor ministro que ordene, si ello le fuera posible, que la policía tome medidas más rigurosas de las que ha tomado hasta ahora, para impedir alguna que otra representación teatral que se burla de las costumbres y de la religión, o que incita a dudosas tendencias y caldea los ánimos. [...] Creo que no se puede ser demasiado riguroso en este sentido, porque el propósito del teatro, que es el de entretener sin más al espectador o de incentivarlo literaria y artísticamente, no se logra con obras de este tipo, que promocionan las ideas frívolas sobre moral y orden y reafirman la falta de ideas religiosas e incitan al descontento, a la revolución y al desorden".

Crítica contemporánea

Las reacciones de la prensa dejan entrever un espectro que suele darse también, hoy en día, en sucesos parecidos. El crítico del conservador *Nuevo periódico de Prusia* maneja implícitamente unas categorías oscurecedoras como "objetividad" y "equilibrio" cuando explica: "Queda uno consternado ante la profunda miseria humana que se nos pinta al desnudo, y al mismo tiempo nos repugna el empleo masivo de lo feo, repugnante y tendencioso. Reconocemos, de buen grado, el mérito del autor que logra crear tipos populares, pintar la vida tal cual es, y presentar escenas multitudinarias, rebosantes de fuerza y auténtica savia, pero, por otro lado, uno se queda perplejo ante la torpeza, y el empleo de formas convencionales y exageradamente tendenciosas con que son retratadas las 'clases superiores'. [...] La tendencia de sus obras, especialmente de los *Tejedores,* no cuenta con nuestras simpatías por pretender un efecto instigador y provocador de unas clases contra otras, reservando todo lo claro y luminoso para presentar al 'pueblo', y lo sombrío y negativo para las 'clases superiores'. La policía tenía razón, por lo tanto, al prohibir la representación de los *Tejedores,* porque si el partidismo de una obra de teatro puede servir de provocación, ninguna otra más idónea que *Los tejedores".*

Fácilmente podrían contrastar los juicios anteriores con comentarios de Franz Mehring, el crítico literario más sobresaliente de la socialdemocracia de entonces:



R. Dehmel "Der Arbeitsmann" [El trabajador], en la revista *Simplicissimus,* 1896

"*Los Tejedores* de Gerhart Hauptmann es el único drama actual que está a la altura de la vida moderna, revistiendo en la literatura alemana de finales del siglo XIX una importancia similar a la que tuvieron a finales del XVIII los *Bandidos* de Schiller. [...] No hay logro artístico del naturalismo alemán parangonable al de los *Tejedores,* los que nos sirven, además, de piedra de toque para poner de relieve lo que de genuino y falso tiene el naturalismo moderno. *Los tejedores* contrastan, radicalmente, con los 'pintarrajos geniales' que reproducen, con exactitud fotográfica, cualquier porción de realidad banal y brutal, creyendo haber logrado ¡Dios sabe qué milagro! *Los tejedores* son un cuadro de vida desbordante, pero sólo porque están hechos con el esfuerzo incansable del buen entendimiento artístico. ¡Fue necesaria una meticulosa matización y valoración para colmar de fuerza dramática este mosaico multicolor de escenas costumbristas! ¡Qué labor creadora tan seria hasta conseguir esa multitud de personajes vivos de carne y hueso, cuyo retrato es casi siempre acertado e incluso, a veces, magistral.[...] Hauptmann, con esta obra, ha corroborado la vieja frase que ningún renombrado naturalista podrá echar por tierra: no sólo el talento, también la constancia hace al artista verdadero".

La voz de Fontane

A Fontane debemos una reseña de tono amigable y moderado, en la que mezclaba sabiamente el elogio con la reprimenda: "Es una obra sobre la revuelta popular, que en su planteamiento básico se revuelve contra la revuelta, según el antiguo lema berlinés: 'ahí tienes lo que pasa cuando....'. Lo que entusiasmó a Gerhart Hauptmann del tema fue en primer lugar el elemento revolucionario. Pero el autor de la obra no es un político calculador sino un auténtico literato, al que le intere-

saba únicamente lo elemental, la imagen de "presión y contrapresión". *Los tejedores* fue pensada y planeada como drama revolucionario, aunque hubiera sido más bello, y de mayor efectividad, el haber utilizado un procedimiento más homogéneo. Pero, al no ser esto posible, Gerhart Hauptmann se vio en la necesidad, debido a sus propias características, de cerrar con un final antirrevolucionario una obra concebida originalmente como revolucionaria. Esta era la única salida que le quedaba, no sólo por razones de estado y de autoridad, sino también, como ya apuntábamos con anterioridad, por razones artísticas. Que el culpable tenga que perecer, expiando su culpa con la muerte, es el final de una tragedia, pero no lo son el alboroto y la rotura de espejos. Lo que, por una parte, parece intrascendente, por otra, significaría la negación absoluta. Queremos ver que la injusticia sucumbe, pero al mismo tiempo que la ley triunfa —que no ha de ser a la fuerza una ley absolutista—, y que ésta se estabiliza cual roca de bronce. Lo que triunfe ha de ser digno de tal triunfo. Pero aquí, al final del cuarto acto, la victoria revolucionaria no hubiera significado nada más que la victoria de la venganza —lo que es demasiado poco. Al comprenderlo así, el autor crea el quinto acto. Incluso en él —aunque sea no sólo un producto de la razón, sino también de la contradicción— se pone a prueba el gran talento literario de Gerhart Hauptmann, pero no sin hacer la salvedad que se desprende del dicho 'una vez os hayáis revelado como poetas, reinará la poesía'. [...] El que de este modo surgiera un producto que es revolucionario y antirrevolucionario al mismo tiempo, debemos aceptarlo y darlo por bueno, a pesar de la sensación de que así queda debilitada la obra. Pero, creemos, es esta la mejor solución, porque con esta ambigüedad la obra cumple el propósito de una doble advertencia: una dirigida hacia "arriba" y otra dirigida hacia "abajo", apelando a la conciencia de ambas partes. Por la calidad y habilidad equilibrista del quinto acto, con respecto a los cuatro anteriores, la obra nos recuerda el *Guillermo Tell* de Schiller".

¿Por qué tiene Los Tejedores *un final abierto?*

Una discusión moderna sobre la obra y el naturalismo podría incluir, aparte de la cuestión de si es representativa o no de este movimiento literario, el problema de por qué el autor no llevó a escena el fracaso histórico de la revuelta de los tejedores, dejando el final abierto. ¿Por qué precisamente Hilse, enemigo de la revuelta, tiene que acabar muriendo? Porque, contrario a los hechos históricos y, por consiguiente, contrario a los principios naturalistas de ser fiel a la realidad, el final de la obra da la impresión —"están echando del pueblo a los soldados"— de que la revuelta acaba triunfando. Teniendo en cuenta este dato, así como la muerte del viejo Hilse, se podría llegar a la conclusión de que al final, a pesar de que predomina la impresión de unas condiciones deplorables, para el público se abre una perspectiva positiva, aunque sin compromiso. A la obra se le podría reprochar el presentar las funestas circunstancias de una manera sencilla (fotográfica), sin explicar sus causas y las posibilidades concretas para superarlas. Ahora bien, el mérito de Gerhart Hauptmann consiste en haber convertido este tema en objeto de divulgación literaria. Porque, a pesar de lo limitado de la representación —reproducción fiel de las circunstancias históricas, la revuelta acaba en un ajuste de cuentas con el empresario y la destrucción de la fábrica—, el conflicto de clases subyacente (que —y esto habría que añadirlo como crítica— es algo más que un hecho natural) está presentado de una manera sugestiva y tangible.

El debate sobre naturalismo

No ha de sorprendernos, pues, el que el partido del movimiento obrero alemán tomara parte —aunque algo tarde— en los "debates sobre el naturalismo". Los puntos de vista allí expuestos no muestran unidad alguna, ni se distinguen gran cosa de las posturas pro o antinaturalistas que tomara en su día la crítica literaria burguesa. Por un lado, está el *placet* de Edgar Steiger, redactor de la revista *El Nuevo Mundo,* suplemento recreativo de la prensa socialdemócrata. En vista de la temática y personajes del naturalismo, que a veces se desenvuelven en un entorno proletario popular, Steiger se refirió a la ejemplaridad sustancial de la obra. Por otro lado, se constata un torpe rechazo pequeño burgués por parte de muchos funcionarios que reprochaban al naturalismo el pintar la miseria con colores demasiado subidos y el ofrecer "porquerías pestilentes", sobrepasando los límites del decoro. Pero conviene recordar que, en el marco del congreso del partido, en 1896, en Gotha, tuvo lugar un debate literario sobre este tema, que duró día y medio, convirtiéndose, de esta guisa, el naturalismo en el único movimiento literario extensamente debatido en el seno del partido.

Realismo contra naturalismo

Más tarde, tanto Franz Mehring como Georg Lukács reprocharon a los naturalistas el haberse enamorado, como tardíos burgueses decadentes, de su propio ocaso y haber convertido en tema la miseria de la clase oprimida por el interés exótico que les brindaba, sin haber sido capaces de abrir perspectivas para el cambio. Posiblemente, Brecht partió de una valoración parecida al contrastar los principios y defectos del método naturalista con el realista. Se trata de un esquema que se presta muy bién como punto de partida para una crítica de las formas neonaturalistas en la literatura actual:

la diferencia entre realismo y naturalismo sigue sin explicarse:

naturalismo	realismo
la sociedad "vista como un fragmento de la naturaleza"	la sociedad vista históricamente
los fragmentos de la sociedad (familia, escuela, unidad militar, etc.) son pequeños mundos aislados	los pequeños mundos son sectores del frente en las grandes luchas
el entorno social	el sistema
reacción de los individuos	causalidad social
ambiente	tensiones sociales
compasión	crítica
los hechos hablan por sí mismos	se facilita su comprensión

el detalle como característica	el detalle ante el trasfondo global
se recomienda el progreso social	se enseña
copias	estilizaciones
el espectador como prójimo	el prójimo como espectador
se dirige al público como unidad	se rompe la unidad
discreción	indiscreción
los hombres y el mundo, desde el punto de vista del individuo	de la multitud
el naturalismo es un sucedáneo del realismo.	

(con "realismo", Brecht quiere decir su propia forma de escribir).

¿Constatación de la miseria?

El reproche generalizado que Brecht hace al naturalismo consiste en que éste describe las malas condiciones tal y como son, pero sin mostrar cómo han llegado a tal estado (causalidad), ni lo que en ellas hay de reprobable y cómo éstas podrían cambiarse. El naturalismo es un sucedáneo del realismo porque, al centrarse en una realidad social —y por eso es más progresista que las corrientes literarias que omiten o subliman esa realidad—, lo hace de una manera que no la modifica. Para conseguir este cambio, es necesaria una literatura realista en el sentido de Brecht, capaz de absorber el naturalismo —intentando mostrar la situación tal y como es—, pero que va más allá, puesto que procura criticarla, explicarla y cambiarla.

¿EXISTIÓ UN ESPACIO LIBRE PARA LA LITERATURA Y EL ARTE BURGUESES?

Las cartas de Theodor Fontane a Georg Friedländer son, para la época posterior a 1884 hasta la muerte del autor (1898), fuente inagotable de crítica social y cultural.

El antifeudalismo de Fontane

En esta correspondencia Fontane presenta reivindicaciones que tan sólo cabría esperar de sus novelas tardías, como por ejemplo *Der Stechlin (Stechlin,* 1897): "Fontane hace un memento de la estructura social de su tiempo, a sabiendas de que las reformas son inevitables."(K. Schreinert). En una de esas cartas de 1897, el poeta le confiesa a su amigo: "Prusia —e indirectamente Alemania entera— adolece de los aristócratas, venidos del este del Elba. Hay que pasar de largo ante nuestra nobleza. Se la puede visitar como al Museo Egipcio [...], pero gobernar el país por el bien de la aristocracia, con la vana ilusión de que ella sea el país, —he aquí nuestra desgracia" (5-4-1897). Aunque Fontane al referirse a la nobleza, piensa en el sistema feudal en su totalidad, el que ofrecía a los súbditos acomodati-

cios la posibilidad de ascenso económico, siempre y cuando se mantuvieran fieles al sistema. Esta sumisión fue vista como "fiel al Emperador", como si en una sociedad de masas siguieran existiendo todavía tales vínculos. La hegemonía del estado quedaba, de este modo, resuelta, porque los partidos de izquierdas y los sindicatos tampoco lograron forzar un cambio radical en la situación política entre 1890 y la Primera Guerra Mundial, por mucho que las tensiones trascendieran el límite de lo tolerable. En la alta sociedad, los grandes escándalos como el *affaire* del *Daily Telegraph* no surtieron efecto alguno —aparte del cambio de canciller—, según constata, sorprendida, Helene von Nostitz en su visita a Berlín, en noviembre de 1908: "En el campo político existía un gran revuelo, pero tan comedido y cortés, que las causas de todo carecían de interés. La gente se comporta como escolares que han cometido una falta de ortografía" (Carta a Hugo von Hofmannsthal, del 6 de noviembre de 1908).

¿Un poder incuestionable?

La indecible y triste naturalidad del poder, aquí descrita de forma muy simple, tuvo consecuencias de gran repercusión para la vida cultural, la cual sólo podía desarrollarse con el "beneplácito de los augustos soberanos" o, por lo menos, con su tolerancia —de lo contrario, se enjuiciaba como reñida con el honor de la patria. En un estado poderoso, el arte debía reverenciar, edificar y deleitar —en suma: distraer la atención de las tensiones reales, divulgando la ideología del poder alemán. Los ideólogos reaccionarios como Nietzsche *(Unzeitgemäße Betrachtungen [Consideraciones intempestivas]*, 1873-1876) y Langbehn *(Rembrandt als Erzieher [Rembrandt como educador]*, 1890, obra considerada "encarnación de un estado antiguo e ideal y de una vida en plenitud [...]: un ejemplo antimoderno"-U. Ketelsen); los escritos de Adolf Bartels —quien como historiador antisemita había logrado una dudosa fama— y Friedrich Lienhard *(Wege nach Weimar [Camino de Weimar]*, 1905-1908) tuvieron una larga influencia en la burguesía alemana, complementando, de manera eficaz, la influencia cultural y política, ya existentes, que ejercían la "asociación de la marina" y la "unión pangermanista".

Oposición estética

Se sobrentiende, como es lógico, que muchos artistas de los diferentes campos no estuvieran de acuerdo con esa tutela, por diversas que fuesen sus reacciones. Si se quería evitar el caer bajo el dominio de quienes, pletóricos de poder, enarbolaban argumentos "nacionales" impositivos, sólo les quedaba como salida el recurso del rechazo. Este rechazo podía tomar el cariz de un esteticismo apolítico, de marcado carácter tradicional; —en tal caso el sistema oligárquico era considerado poco liberal, demasiado falto de conciencia cultural, demasiado poco humano. Uno podía retirarse a las reservas, aún existentes, que la "complejidad moderna", ya por aquel entonces, brindaba a los artistas de cualquier signo y que al observador poco atento daban la impresión de variedad. Por otra parte, se tendía a promover conscientemente una oposición estética, haciendo caso omiso de los ideales sociales, y oponiéndoles el artista libre como utópica aspiración al hombre libre. Aún hoy día, nos pueden valer como ejemplo de estas actividades las numerosas secesiones de pintores ("Die Brücke", 1905) y de literatos (Berlín y Múnich),

la fundación de revistas *(Freie Bühne/Die neue Rundschau [Escena libre/La nueva revista,*1890]; *Blätter für die Kunst [Hojas artísticas,* 1892]; *Pan,* 1895; *Simplizissimus,* 1896; *Jugend [Juventud,* 1896]; *Die Fackel [La antorcha,* 1899]; *Die Insel [La isla,* 1899]) y editoriales, como S. Fischer, 1886 e Insel-Verlag, 1902, así como los encuentros y exposiciones internacionales que se celebraban sin la ayuda ni el consentimiento, y a veces incluso sin el conocimiento, del estado. Pero conviene tener presente que estas actividades disponían de escasa publicidad y se celebraban al margen de la sociedad, considerándose, en el mejor de los casos, aditamento suplementario, aunque hoy en día las interpretemos como momentos estelares, indicativos de nuevos rumbos.

Rebeldía, ironía y actitudes de protesta

La oposición literaria tuvo, prácticamente, lugar en el fuero interno de los propios autores. Con cierta arrogancia, los literatos —en su mayoría jóvenes— se enfrentaron, con espíritu crítico, al mundo, a la "mediocridad de la vida" —de tal la calificaban ellos. Con rebeldía e ironía se enfrentaron al orden burgués, "el reino ilimitado de las posibilidades" (H. Wysling). El abismo que mediaba entre el refinamiento psicológico y espiritual, transmitido, especialmente, por la filosofía y la recién estrenada psicología, y la realidad sociopolítica, de la que quedaron excluídos, significó para estos autores una "catástrofe esquizoide de conciencia". La recepción de los escritos de Nietzsche allanó el camino, a la joven generación de los 90, hacia el desarrollo de la independencia personal: "Confiábamos con entusiasmo en el individualista, que lo era en extremo, en el enemigo del estado [...]. De este modo nos preparábamos para nuestros propios logros. Caía en terreno fértil la doctrina del filósofo que con gallardo espíritu se erguía al frente de la nueva sociedad que postulaba. ¿Por qué no la íbamos a encabezar también nosotros mismos?" (H. Mann). Entre la "moda y el efecto masivo" de la filosofía nietzscheana contó Thomas Mann, en clave irónica: el "renacentismo", el culto al superhombre, el esteticismo de César Borgia, así como "la fanfarronería de sangre y belleza que entonces estaba en boca de todos". Llamó a este fenómeno "poesía de fuelle". El procedimiento de amalgamar ideas y temas en conocidos textos literarios hasta obtener una nueva unidad, hay que interpretarlo como un intento de buscar una salida constructiva a la oposición literaria, como puede verse en Hofmannsthal *(Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre [La aventura del mariscal de Bassompierre,* 1900]), en Thomas Mann *(Tristán,* 1903) y en Heinrich Mann (en la totalidad de su obra temprana, 1898-1914). Estas formas previas a la técnica del montaje, muestran un experimentalismo consciente hacia una vía subjetiva, al desembocar la intelectualidad sensible y la permanente reflexión —por ejemplo, Tonio Kröger en su conversación con Lisaweta Iwanowna— en una emotividad (ver también en *Tristán,* cuando Gabriele Klöterjahn y Detlev Spinell tocan la partitura de Tristán) que acaba convirtiendo la literatura en una vivencia embriagadora. Pero, ¿qué significaba, en el fondo, una literatura de esta índole?: ¿una disgresión, una modificación, una apropiación positiva, parodia, trueque de la realidad? La gran susceptibilidad de estos artistas, ¿acaso podía seguir amoldándose a un lenguaje, comprensible también para el gran público? Las manifestaciones de incomprensión, reserva e indignación por parte de la crítica, ¿no mostraban a las claras que entre arte y vida mediaba una distancia insalvable? ¿Qué caminos se podían emprender, de ahora en adelante, para que la literatura tuviera su impacto?

Esteticismo y nihilismo

Ciertos juicios sobre Heinrich Mannn y su obra anterior a 1914 —como el que era frío, desalmado, de un esteticismo sin escrúpulos; que exhibía un nihilismo estético y sentimientos falsos; que era un iluso de la impotencia— evidencian la poca disposición de la industria literaria establecida para aceptar el radicalismo que Heinrich Mann demostró en sus novelas sobre la decadencia: *Im Schlaraffenland (En el país de jauja,* 1900); *Die Göttinnen (Las diosas,* 1902); *Die Jagd nach Liebe (Caza del amor,* 1903). La gran tensión, surgida ya a principios del siglo, entre los hermanos Heinrich y Thomas Mann estaba relacionada con los nuevos temas y formas de expresión literarias. El problema consistía —por decirlo simple y llanamente— en el "conflicto entre el artista y el literato moralista" (H. Wysling), aunque cada uno de los hermanos reuniera en su persona, en potencia, ambas tendencias. Thomas, especialmente en sus años de juventud, procuró defenderse contra acusaciones de este tipo, ya que gustaba de ver en el artista también al actor y al charlatán, "el mórbido 'hibridismo' del artista." Thomas Mann, en su *Tonio Kröger,* se ocupa más detenidamente de este 'hibridismo'. Ahora bien, en las siguientes confesiones se autorretrata inconfundiblemente y retrata asimismo a su hermano Heinrich durante su época temprana en Múnich (1894-1896) y su estancia en Italia (1896-1898): "Le sobrevino cierto hastío y odio a los sentidos, a la par que unas ansias de pureza y paz interior, mientras que respiraba el aire del arte, el aire tibio, dulce y perfumado de la primavera sempiterna que hace germinar, brotar y madurar en un secreto placer de procreación. Así ocurrió que él, yendo y viniendo como barco sin timón entre los extremos más opuestos, entre fría espiritualidad y ardiente sensualidad, llevaba, acompañado de grandes conflictos de conciencia, una vida agotadora y desenfrenada, una vida que él, Tonio Kröger, aborrecía en el fondo. ¡Qué extravío!, pensaba a ratos. ¿Cómo es posible que me haya metido en aventuras tan excéntricas? ¡Si por nacimiento no soy gitano con carromato de colores...! Pero según menguaba su salud, se le fue agudizando el sentido artístico, se hacía cada más difícil el contentarlo, se volvió más escogido, más preciosista, más fino e irritable contra todo lo banal, y altamente sensible en cuestiones de tacto y de gusto. Cuando salió por vez primera, suscitó un gran alboroto y nutridos aplausos entre los interesados, pues lo que había presentado era algo muy elaborado y de gran valor...".

"Traición del intelecto": crítica social

Pero mientras que el autor del texto anterior seguía desinteresado por las cuestiones políticas, considerando la política una "traición del intelecto" y mirando con desprecio las luchas burguesas por el poder, su hermano Heinrich se decantaba por la crítica social, distanciándose cada vez más del ideal de otros tiempos: el esteticismo de Flaubert. Sus ensayos a partir de 1910 muestran un giro hacia la nueva responsibilidad política y cultural. Defendió la necesidad de una república alemana, insistiendo en las tradiciones liberales para hacer frente al abuso de poder. Es decir, que Heinrich Mann llegó a ser un vehemente partidario del progreso, haciendo florecer de nuevo el genéro ensayístico y erigiéndose en paladín de la paz en Europa. Thomas Mann, por el contrario —fortalecido por el éxito de sus

Buddenbrooks y por su boda con una hija de la alta burguesía muniquesa—, se había convertido en un burgués con fortuna que pretendía justificar su éxito también moralmente, en parte por sus vínculos familiares, como él mismo no cesaba de afirmar. Así, la disputa fraterna se agravó, imperceptiblemente, hasta llegar a significar el destino de Alemania: mientras que Thomas opinaba que la vida de un literato, "si éste se comprometía políticamente, podía desembocar en un radicalismo casi trivial e infantil" (1909), Heinrich publicaba su famoso ensayo *Geist und Tat* (*Espíritu y acción,* 1910), del que entresacamos el siguiente fragmento: "Nunca se ha visto que aquí, donde tanto se reflexiona, se haya concentrado alguna vez la fuerza de la nación para convertir el conocimiento en acción. No se ha movido ni un dedo por la abolición del poder injusto. Se piensa más que en ninguna parte, se piensa hasta llegar a los límites de la razón pura, se piensa hasta llegar a la nada: y en el país reina la gracia de Dios junto con el puño. ¿Para qué cambiar las cosas? Lo que se creó en otras latitudes ya ha sido adelantado por las teorías. Se vive con lentitud y con pesadez, no se tiene suficiente talento para conformar la vida al espíritu. Que las ideas jugueteen al margen y por encima de las cosas. Si pudiesen bajar e intervenir, crearían desorden o bien algo imprevisible. Se aferra uno a las mentiras y a la injusticia, como si tras la verdad se adivinara un abismo. La desconfianza hacia el intelecto es desconfianza hacia el hombre mismo, es una falta de confianza en sí mismo. Mientras cada cual prefiera protegerse, viéndose en situación servil, ¡cómo quieren que crea en la democracia, en un pueblo de señores! Es posible que, a veces, los señores renombrados y de abolengo, pero sin vestigios de cultura, crispen los nervios a la cultísima nación. Pero con su presencia, ésta tiene la certeza de poder sobrevivir y vivir más segura que una nación guiada únicamente por el espíritu. [...]

La monarquía: un estado señorial

La monarquía, el estado señorial, es una organización y escuela de la misantropía. Las masas inferiores que, aquí como en todas partes, tienen mayor calor humano, se condenan a albergar remotas esperanzas, son inservibles ya para la fraternidad activa que engrandece a un pueblo. No hay pueblo grande, sólo grandes hombres."

Heinrich, por lo tanto, empezó a tener las ideas claras; no así Thomas. Aún por el año 1913, se franqueó con su hermano, confesándose incapaz de "orientarme en el campo intelectual y político como tú pudiste hacerlo" (Carta del 8 de noviembre). Thomas Mann, y junto a él Dehmel, Hesse, Kerr, Rilke, Schaukal, R.A. Schröder y Werfel entendieron sus obras, al estallar la Primera Guerra Mundial en 1914, como ofrendas hechas a su pueblo, al escribir ensayos y versos "patrióticos". Así llegó finalmente Thomas, por un falso sentido de la obligación, a aquella actitud dudosa: defendiendo a aquella "germanidad protestante-romántica, a- y antipolítica que entendía como el principio de mi vida". Este autoengaño de muchos autores, que eran cosmopolitas en el fondo, puede describirse como segunda fase sublimada del imperialismo alemán.

¿EXISTIÓ UNA "REVOLUCIÓN LITERARIA"?

La "revolución literaria" no surgió como ocurrencia instantánea de unos cuantos jóvenes indómitos, sino que es, formalmente, el paso más radical de una tendencia que se estaba perfilando desde hacía tiempo. Esta "revolución" se llevó a cabo sólo superficialmente, en cuanto a la forma, y no en los contenidos. Carecía de "fundamento esencial", dejando entrever más momentos de resignación y obstinación que salidas positivas.

Bismarck como crítico

La frase de Bismarck acerca de la falta de productividad económica de los literatos dio en el blanco, a pesar de la brillante réplica que le hizo Fontane en 1891: la cuestión de la "utilidad para la sociedad". Nunca antes se le había planteado esa cuestión a la literatura con tanta contundencia. Pero esta pregunta hacía más al caso de los naturalistas que, ya por el año 1890, estaban, a todas luces, en vías de perder el tren del referente social. Tras haber simpatizado brevemente con la "base", el pueblo, no se habían adherido, sin embargo, a la literatura obrera, sino que buscaron salidas individuales porque seguían creyendo en la función creadora del escritor en la sociedad, y, en consecuencia, no querían o no podían "permitir que el artista se consumiera en la obra" —como lo había exigido la tesis naturalista. En su opinión, el escritor debía seguir aunando el arte con la vida como individuo. En cuanto a esta meta, la redacción de la *Freie Bühne für modernes Leben (Teatro libre para la vida moderna)* casaba con los ideales de algunos socialdemócratas con inquietudes culturales. Al fundar su revista *Die Neue Zeit (Nuevo Tiempo,*1883) habían partido igualmente del supuesto que "el arte y la ciencia, mediante su unión con la vida práctica, [se convertían en] representantes de la civilización, capaces de salvar la humanidad".

Camino de la modernidad

El rápido derrumbamiento, teórico y práctico, del naturalismo, ya a principios de los años 90, y el movimiento contrario surgido de resultas de ello, se considera, en general, como viraje hacia la "literatura moderna" (H. Kaufmann). Este viraje se caracteriza por "el abismo insalvable entre el arte y la sociedad del momento" —o sea, está en clara contradicción con el objetivo del naturalismo: el arte ha de luchar de nuevo por ocupar un lugar legítimo y una función humana en la sociedad (H. Kaufmann). En el transcurso de esta lucha, la soledad, el distanciamiento, la singularidad y el aislamiento, la búsqueda confusa de un sentido y un orden, se convierten en temas dominantes de la literatura. Un lenguaje cuajado de fuertes emociones, paradojas y polémicas, sin pretensiones de exactitud, cautivó a los lectores que vieron así confirmado su "oscuro presentimiento". La literatura de crisis contó con un público amplio, aunque el manierismo de algunos autores fuera objeto de duras críticas. La "sensibilidad anticipadora" de la decadencia, "aforismos ingeniosos, dispersos sin ton ni son", "gestos de un aire fascinador hiperrevolucionario", "un profundo descontento con la cultura del presente" (G. Lukács) caracterizaron el ambiente de fin de siglo, una cultura de la que se disfrutaba a alto precio.



Phantasus

Von Arno Holz

1.

Ich bin der reichste Mann der Welt.

Meine silbernen Yachten
schwimmen auf allen Meeren.

Goldne Villen glitzern durch meine Wälder in Japan,
in himmelhohen Alpenseeen spiegeln sich meine Schlösser,
auf tausend Inseln hängen meine purpurnen Gärten.

Ich achte sie kaum.

An ihren aus Schlangen gewundenen Bronzegittern
geh ich vorbei,
über meine Diamantgruben
lass ich die Lämmer grasen.

Die Sonne scheint,
ein Vogel singt,
ich bücke mich
und pflücke eine kleine Wiesenblume.

Und plötzlich weiss ich:
ich bin der ärmste Bettler.

Ein Nichts ist meine ganze Herrlichkeit
vor diesem Thautropfen,
der in der Sonne funkelt.

2.

In meinem schwarzen Taxuswald
singt ein Märchenvogel —
die ganze Nacht.

Blumen blinken.

Unter Sternen, die sich spiegeln,
treibt mein Boot.

Meine träumenden Hände
tauchen in schwimmende Wasserrosen.

Unten, lautlos, die Tiefe.

Fern die Ufer! Fern das Lied!

3.

Im Thiergarten, auf einer Bank, sitz ich und rauche;
und freue mich über die schöne Vormittagssonne.

Vor mir, glitzernd, der Kanal:
den Himmel spiegelnd, beide Ufer leise schaukelnd.

Über die Brücke, langsam Schritt, reitet ein Leutnant.

Unter ihm,
zwischen den dunklen, schwimmenden Kastanienkronen,
propfenzieherartig ins Wasser gedreht,
— den Kragen siegellackroth —
sein Spiegelbild.

Ein Kukuk
ruft.

4.

Auf einem vergoldeten Blumenschiff
mit Ebenholzmasten und Purpursegeln
schwimmen wir ins offne Meer.

Hinter uns,
zwischen Wasserrosen,
schaukelt der Mond.

Tausend bunte Papierlaternen schillern an seidnen Fäden.

In runden Schalen kreist der Wein.

Die Lauten klingen.

Aus unsern Herzen
jauchzt ein unsterbliches Lied
von Li-Tai-Pel

5.

Ein kleines Haus mit grüner Thür
und Herzen in den Fensterläden

Abends,
unter den Silberpappeln,
sitzen wir mit unsern Jungens.

„Mutter, Mutter, der Mond is kaput!"

Der Kleinste kuckt auch.

„Biela!
Bist du ein Maikäfer?"

„Sa."

El *Phantasus* de Arno Holz

Fin de siglo

Arno Holz, en una autodenuncia titulada *Phantasus,* se burlaba, en 1898, de esos ademanes estériles: "Pocos fieles, dotados de padres acaudalados por la providencia, le siguieron al desierto, donde la luna se reflejaba en sus anillos de brillantes. Y bajo los extraños álamos, que bajo cielos extraños ejecutan extraños susurros, un culto extraño hacía extrañas travesuras. No exagero, tan sólo condenso las cosas. La vestimenta de estos jóvenes ricos estaba negra de tanto luto morado, sus manos tenían reflejos de verdes anhelos, y sus versos —explosiones de luchas sublimes— eran serpientes retorciéndose como orquídeas [...]. Nunca antes, unos chorizos, embutidos tan ardorosamente de palabras, habían sido atados de este modo hasta formar tan primorosos adornos. De nada sirvió. Su existencia siguió siendo submarina, y al pueblo alemán le interesaba la poesía únicamente cuando la destilaban las señoras Friederike Kempner y Johanna Ambrosius."

Rainer Maria Rilke (1875-1926)

Sin duda, la estilización de todos los ámbitos vitales, que ambicionaba el arte en las postrimerías del siglo, tenía la función de encubrir la honda consternación y la incertidumbre, cuya falta de perspectiva no podía disimularse con valerosas confesiones. Pero fueron precisamente los documentos que testimoniaban actitudes marginales los que más profunda impresión causaban. *Briefe an einen jungen Dichter (Cartas a un joven poeta)* de Rilke —escritas entre 1902 y 1908— fue un libro que gozó de gran popularidad como edición regalo de la famosa *Inselbücherei* (Edit. Insel), inaugurada en 1912 con *Weise von Leben und Tod des Cornets Christoph Rilke (Leyenda de la vida y muerte del corneta Christoph Rilke,* 1899). Acerca de la situación del poeta escribe Rilke a Franz Xaver Kappus: "[Ser un marginado social] no es motivo para sentir miedo o tristeza. Si no hay comunidad posible entre los hombres y usted, procure estar cerca de las cosas que no le abandonarán. Quedan las noches y los vientos que pasan por los árboles y por tantos países. Las cosas y los animales, todo en ello y entre ellos, es un acontecer en el que usted puede tomar parte. Y los niños siguen igual que fue usted de niño, tan tristes y tan felices" (23-12-1903).

Sin duda, nos encontramos ante el origen de muchos de sus llamados "poemas-cosa", a los que habrá que ver como un rechazo de la sociedad humana que para el poeta ha dejado de estar intacta. La comprensión humana, la manera cómo el poeta siente las cosas o los animales, pretenden ser un puente emotivo que tiende el poeta a sus congéneres para que puedan salirse de su cotidianeidad. Así se comprende que generaciones de burgueses ejercitaran su capacidad de compenetrarse con las emociones del poeta. Y lo hicieron, ennobleciendo su sensa-

ción de aislamiento social hasta convertirla en un culto a la soledad ya señalado por Rilke.

"Estamos solos"

"¿Cómo podrían ser fáciles las cosas para nosotros? Y cuando hablamos de soledad, queda cada vez más claro que en el fondo no es algo que se pueda elegir o desechar. Estamos solos. Uno puede engañarse y fingir que no es así. Es todo lo que se puede hacer. Pero ¡cuánto mejor sería comprender esta condición nuestra, incluso partir de ella! Con toda seguridad sentiremos vértigo, puesto que todos los puntos en los que solía descansar nuestra vista nos han sido usurpados. No hay nada nuevo, y la lejanía está infinitamente lejana [...] Para el solitario cambian todas las distancias, todas las medidas. Muchos de estos cambios tienen lugar de repente y, como cuando uno está en la cima de una montaña, se producen imaginaciones extraordinarias y sensaciones extrañas" (12 de agosto de 1904). La "enajenación entre el hombre y sus congéneres" aquí descrita es la otra cara de la moneda de una sociedad amenazada por el auge del capitalismo. La literatura buscó siempre respuestas variadas a esta crisis.

El escritor: bufón de la sociedad

Thomas Mann, en su esbozo autobiográfico *Im Spiegel (En el espejo,* 1907), dio la primera respuesta, al proponer que el escritor era un a modo de bufón de la sociedad: "Los que hayan hojeado mis escritos se acordarán que siempre he sido extremadamente desconfiado de la vida del artista y del escritor. De hecho, nunca dejará de sorprenderme la pleitesía que la sociedad rinde a esta especie. Sé lo que es un escritor, porque yo mismo lo soy, según me han confirmado. En pocas palabras, un escritor es un tipo completamente inútil en todo lo que se refiere a actividades serias, un tipo al que sólo le interesan sus travesuras y que no solamente no sirve al estado, sino que incluso se rebela contra él. Es un tipo que ni siquiera necesita tener una inteligencia especial. Puede tener una mente tan lenta e imprecisa como la que yo he tenido siempre, y por cierto soy un charlatán con un fondo infantil, dado a los disparates y sospechoso para cualquier observador, y no debería cosechar otra cosa de la sociedad —en el fondo tampoco lo espero— que menosprecio." Pero Thomas Mann sacaba sus propias conclusiones de estos comentarios: "Es un hecho cierto que la sociedad brinda la oportunidad a esta especie humana de llegar a la fama y a la buena vida" —porque la sociedad, sintiendo una mal entendida gratitud por los escritores como salvadores de su armonía, les distingue con honores. Se vislumbra ya el personaje del "aventurero Felix Krull".

Aristocracia intelectual

La segunda "respuesta" la encontramos en el esotérico literato que desprecia la sociedad —como Stefan George—, o que se mantiene alejado de ella —como Hofmannsthal, cuando con Borchardt y Schröder, entre otros, forma un "círculo", por contradictorio y poco coherente que éste fuera. Una actitud, fundamentalmente artificiosa y tendente al esoterismo, de rechazo a la "vida", la encontramos

también en algunos personajes literarios de Thomas Mann, por ejemplo, en el Gustav von Aschenbach de su novela *Der Tod in Venedig (Muerte en Venecia,* 1911). Este personaje, al emprender un viaje a Venecia, se expone a la realidad, no pudiendo resistirla porque ésta le ha sacado de su acostumbrado mundo artístico: el contacto con la realidad, subjetivamente, es la más intensa de las sensaciones —objetivamente es mortífera.

La tercera respuesta nace de los intentos expresionistas de llegar a una humanidad radical —al margen de la sociedad—, tal y como se describe de forma ejemplar en el poema *Städter (Habitantes de la ciudad)* de Wolfenstein.

Habitantes de la ciudad

Pero la humanidad se reduce aquí a observación y sentimiento:

Wie die Löcher eines Siebes stehn Fenster beieinander, drängend fassen Häuser sich so dicht an, daß die Straßen Grau geschwollen wie Gewürgte sehn.	Cual agujeros de colador se ubican las ventanas y se apiñan las casas, y las calles se presentan henchidas y grises cual ahorcados.
Ineinander dicht hineingehakt Sitzen in den Trams die zwei Fassaden Leute, wo die Blicke eng ausladen Und Begierde ineinander ragt.	Enganchados los unos a los otros, la gente del tranvía cual dos fachadas, pasean sus miradas furtivas y los apetitos se entrelazan.
Unsre Wände sind so dünn wie Haut, daß ein jeder teilnimmt, wenn ich weine, Flüstern dringt hinüber wie Gegröhle:	Nuestras paredes son tenues como la piel, y así se enteran todos cuando lloro. En griterío se propagan los murmullos:
Und wie stumm in abgeschloßner Höhle Unberührt und unbeschaut Steht doch jeder fern und fühlt: alleine.	y no obstante, mudos en nuestra guarida, indiferentes, sin que nadie nos mire, todos distantes, y todos sintiéndonos: solos.

Una vez más, Fontane

La visión que tenía la juventud de la cultura provocó numerosas críticas en todos los frentes. Por ejemplo, el viejo Fontane se sentía contento de que no le deslumbrara la propiedad: "Casi me importa más observar las cosas que poseerlas [...] Siempre he preferido ser espectador." Esta forma de observación expectante se contagió también a sus personajes. Fontane no quiso y no pudo retratar "grandes héroes". Con sus escépticos amables, sus espectadores discriminadores, sus humanistas indecisos, se colocó conscientemente al margen y en oposición a los proclamadores de los "nuevos tiempos" —aunque fueran "guillerministas" hambrientos de poder o comerciantes avaros. El "conflicto entre exigencia verbal y existencia real" (Ch. Jolles) impregna las novelas últimas de Fontane, desde *La señora Jenny Treibel* (1892), pasando por *Effi Briest* (1895) y *Stechlin* (1898) hasta la inacabada *Mathilde Möhring* (1906). De este modo, Fontane se convirtió, aún en vida, para sus contemporáneos más perspicaces en escritor famoso por su "juicio visual", el que le capacitaba para retratar a los caracteres más dispares, al enfrentarlos con la sociedad de su época. La maestría de Fontane influyó en gran medida en Thomas Mann, según declaraciones propias.

POPULARIDAD MONUMENTAL Y ESTETICISMO DECORATIVO

"Subimos al monte con el alba"

Con la misma certeza que en las bellas artes, se constata en la literatura de la época una tendencia "popular-monumental" y una "estética-decorativa" (Hamann/Hermand). La tendencia popular-monumental se caracteriza por el acusado incremento de la literatura campesina, en la que se alaba el terruño y se exalta el arte popular, las costumbres regionales y a los hombres no "contaminados". Valga de ejemplo el conocido libro ilustrado *Das Haus in der Sonne (La casa al sol,* 1899) de Carl Carlsson. Revistas como *Die Rheinlande (Renania,* editada por W. Schäfer a partir de 1900), *Heimat (Patria,* editada por Meyer, Bartels y Lienhard), *Eckart* (Nº 1-1906) y *Blätter für deutsche Art und Kunst (Revista de costumbres y arte alemanes,* editada por R. Benz, Nº 1-1915) determinan la "teoría", aparte de las numerosas revistas de signo confesional. Los artífices "prácticos" de estas ideas fueron Michael Georg Conrad, influido inicialmente por Zola pero que, en 1902, redujo el misterio del arte a "sangre y suelo"[1]; Adolf Bartels, cuya novela *Die Dithmarscher (Gente de Dithmar,* 1898) sentaría las directrices de esta nueva literatura, mientras que el autor iba vinculándose personal e ideológicamente, más y más, con el fascismo. Otros escritores de la época, como: Lulu von Strauß und Torney, Helene Voigt-Diederichs, Timm Kröger, Gorch Fock y Hermann Löns tuvieron mayor repercusión y más duradera en algunas de sus obras; Gorch Fock, por su obra *Seefahrt ist not! (¡La navegación hace falta!,* 1913), título propagandístico por su política imperialista, así como por haber encontrado el autor una temprana muerte en el Skagerrak (1916), y Hermann Löns por sus historias de animales *(Mümmelmann,* 1909) y sus canciones *(Der kleine Rosengarten [La pequeña rosaleda],* 1911), literatura que se convirtió en lectura popular entre la gente distinguida, entre la pujante burguesía y la juventud urbana. Se soñaba con el campo, se hacían excursiones dominicales "al monte con el alba", tal y como lo recomendaban las juventudes de los "boy scouts". Los escritores adeptos a este movimiento, como Hermann Löns, produjeron textos compensatorios que ofrecían a la imaginación de los lectores mundos que en la realidad les estaban vedados de por vida.

Renacimiento de la balada

Con una intencionada función compensatoria similar, los "escritores regionalistas" como Börries von Münchhausen y Agnes Miegel, intentaron hacer resurgir la balada. En 1916, Soergel enjuiciaba como sigue a Münchhausen: "En su orgullo de señor sólo ve a sus semejantes, es completamente antisocial", y, al igual que Fontane en su día, acababa diciendo: "Todos esos desatinos son demasiado espectaculares [...]. ¡Demasiado cataplúm y mucho ruido y pocas nueces". En cualquier caso, Münchhausen y sus amigos reaccionaron frente a los problemas de la sociedad en que vivían, desechándola como tema para sus textos (Kaufmann). Sus temas serían más bien los tiempos remotos, la leyenda, la mitología y las supersticiones. Las ver-

[1] "Blut und Boden"= teoría/consigna fundamental de la ideología racista y patriotera nazi. *[N. del T.]*

daderas posibilidades expresivas de la balada, como son el individuo y su entorno social (como en Fontane), la dramatización de una idea y las posibilidades de acción dramática (como en Schiller), y las tensiones sociales en casos concretos (como en Brecht), apenas contaban para ellos.

Una literatura que se diferencia notablemente de esta "poesía popular", en lo que a estilo y contenidos se refiere, es la estética-decorativa, a veces, también, englobada bajo el concepto de "modernismo", tomado de las artes plásticas.

"Modernismo"

Esta literatura mostrará su entusiasmo por el lado oscuro de la naturaleza, por lo que es mágicamente irreal (el unicornio, las ninfas, las náyades). Combina la religiosidad extática con la histeria erótica —fue famosa la *Salomé* del inglés Oscar Wilde (1893)—, y a veces exagera el efecto superficial, al estilizar la excitación sensual hasta convertirla en "gesto", intensificando este efecto mediante un culto exagerado a la belleza, constatable especialmente en la poesía. Por medio de una intencionada inexactitud del detalle, unida a un lenguaje evocador, la poesía crea una "plasticidad" que ya no forma parte de la experiencia cotidiana, sino que requiere un estado de ánimo pseudo-religioso de "compenetración emotiva":

Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen die sich über die Dinge ziehn...	Vivo mi vida en círculos crecientes que enarcan las cosas...

(Rilke, 1899)

La técnica de la asociación puede llevar a una conexión libre con el tema central del texto, de tal forma que las palabras, finalmente, ya no son más que "adorno", o arabescos que omiten lo esencial. Consiste, en suma, en dar vueltas alrededor de esa esencia, como por ejemplo en el poema *Die Gazelle (La gacela,* 1907) de Rilke. Aquí encontramos plasmada una impresión que sin la colaboración asociativa del lector no puede configurar un todo. Rilke —y con él muchos otros escritores de la época— presupone el conocimiento y el dominio de una sensibilidad literaria altamente desarrollada, la cual, reduciendo a la fuerza el círculo de sus lectores, favorece la "creación de una comunidad".

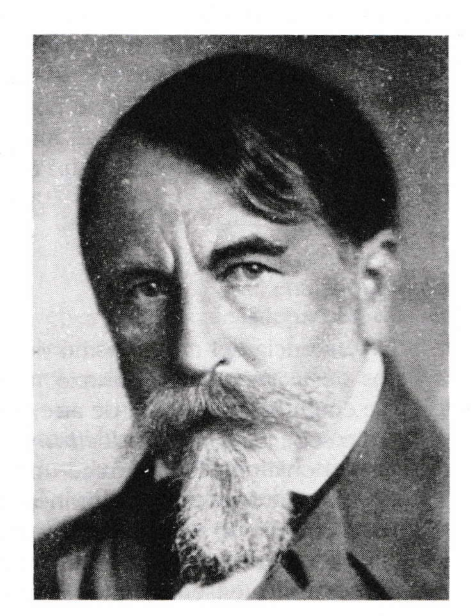
"Estética de la mentira"

Si relacionamos los contenidos y las formas literarias de comienzos de siglo con su entorno histórico, salta a la vista la distancia que media entre ellos y cualquier realidad cotidiana. Esta tendencia antinaturalista se eleva a programa en *Ästhetik der Lüge (Estética de la mentira,* 1903) de Oscar Bies: "Tiene que hundirse la verdad de la naturaleza para que pueda brillar la mentira del arte. El arte mimético, el arte de los pobres, el arte realista es rastrero, admira en exceso la naturaleza". El poeta se convierte —¡una vez más!— en mediador, sacerdote, guía. El círculo que se agrupa alrededor de Stefan George convierte en culto esta valoración del oficio de poeta. Pero también Hoffmansthal y Rilke afirman, a menudo, gustosos, el especial papel de guía y mediador que para ellos tiene el poeta. Ejemplos de esta actitud serían los poemas de Rilke *Gesang der Frauen an den Dichter (Canto de las mujeres al poeta,* 1907) y *Der Tod des Dichters (La muerte del poeta,* 1906). En

George encontramos numerosos textos que confirman esta actitud. Uno de los más famosos es sin duda *Des sehers wort ist wenigen gemeinsam (Pocos comparten la palabra del visionario,* de *Das Jahr der Seele [El año del alma],* 1897).

Juego estético

Lo característico de esta tendencia antinaturalista, en cuanto a estilo y actitud, perspectiva y construcción de los tropos, es el elemento lúdico y el juego. Al repartir papeles invariables, el juego da seguridad. Sus reglas confieren una forma previa a la materia, destacándola de lo cotidiano y evitando de esta manera la "intromisión" de la naturaleza y de la vida en el ámbito del arte. El arte del juego significa, por lo tanto, exclusión de la realidad, intensificando al mismo tiempo la vivencia. Esta tendencia esotérica se observa frecuentemente en la poesía; por ejemplo, en los poemas de George *Wir schreiten auf und ab im reichen flitter (Nos paseamos ataviados de oropel)* y *Komm in den totgesagten park und schau (Ven al parque presuntamente muerto y mira),* ambos de la colección *El año del alma.* La sugestión resultante de la magia de las palabras, acaso simulaba un mundo más puro del que muchos autores querían representar. Los dos austríacos Hugo von Hofmannsthal y Arthur Schnitzler, quienes habían experimentado la temática del juego en todas las variantes imaginables, y que también se ocupaban de él en su teoría, ampliaron hasta tal punto los límites del juego, que éste último penetró en la realidad de muchas mentes, abriendo perspectivas a los lectores que, en la mayoría de los casos, la vida diaria les vedaba.



Arthur Schnitzler (1862-1931)

En Hofmannsthal, la experimentación la encontramos en el *Prolog zu dem Buch 'Anatol' (Prólogo al libro 'Anatol',* de su amigo Schnitzler, 1892) o en el auto de la *Muerte del hombre rico,* y *Jedermann (Cada cual,* 1911). También podríamos traer a colación, en el contexto de este autor, las dos comedias tardías de Hofmannsthal *Der Schwierige (El difícil,* 1921) y *Der Unbestechliche (El insobornable,* 1923), aunque estas obras ambicionaban unas nuevas dimensiones de representación, cosa que logró al menos en *El difícil* (representación de la "perplejidad", presentación de un carácter sin representarlo). La producción escénica de Schnitzler tuvo su primer momento culminante en *Reigen (La ronda,* 1896-97) —las reacciones de la burguesía ante esta obra de Schnitzler, en la que hace bailar a sus personajes en una ronda de contactos sexuales, se pueden calificar generosamente de "protesta furiosa". Pero es precisamente la forma lúdica de la obra —que Schnitzler entendía también como un juego ingenioso de sociedad— la que posibilita el tratamiento de este tema: en el amor existe una igualdad y un criterio de caracteres: sus relatos *Leutnant Gustl (El teniente*

Gustl, 1900) y *Fräulein Else (La señorita Elsa,* 1924) comparten con el juego la forma cerrada, en este caso la del mónologo interior del que el autor no se aparta en toda la obra, y que, con el *Ulises* de James Joyce (1922), abre unas posibilidades insospechadas, totalmente nuevas. Sin exposición alguna, Schnitzler desarrolla el relato tan sólo a través de la percepción de su personaje central. Todas las percepciones del mundo exterior, sobre todo la aparición de otras personas, pasan por la mente del protagonista. Únicamente se reproduce en estilo directo —con grafía diferenciada— lo que dicen algunos personajes. Esta forma de representación radicalmente subjetiva obliga al lector a "participar en el juego", haciendo completamente suyo el punto de vista del protagonista, porque la "realidad" sólo puede averiguarse —mejor dicho, reconstruirse— mediante esa forma subjetiva del monólogo. De ese modo, estos relatos cobran una intimidad que no se puede lograr con otras formas de la representación. Sin embargo, ello no supone "cercanía", porque el personaje hablante está completamente aislado y "expuesto" a sí mismo, y no puede disfrutar de "pausa" alguna, —tales textos deberán respetar estrictamente la unidad del tiempo. La "constelación" interior, la "sustancia" del personaje se convierte en auténtica portadora de la acción. En *La señorita Elsa,* el lector queda más indefenso, frente a la catástrofe, que el propio protagonista; ni tan siquiera se le plantea la posibilidad de una idea contraria. Es decir, también es insuperable esa subjetividad en lo que tiene de implacable. En 1927, con la novela *Spiel im Morgengrauen (Juegos al alba),* Schnitzler fue capaz de crear un texto, donde demostraba que la unidad hermética de la obra lúdica no tiene por qué significar una huida de la realidad, sino que ofrece la capacidad comunicativa del simbolismo opresivo que posee un modelo cerrado, y cuya impresión es difícil de borrar.

Utopía estética

La tendencia del modernismo de dar nueva forma y estilo artístico a todos los ámbitos de la vida diaria alcanzó también plenamente al campo literario. Cada texto se entendía como obra de arte, incluso las críticas y las memorias —un ejemplo tardío sería *Berliner Kindheit um 1900 [Infancia berlinesa hacia 1900],* 1933, de Walter Benjamin. Rilke ofrece una famosa "descripción de Worpswede" y sus gentes en su introducción a la monografía, con el mismo nombre (1902), dedicada a la joven colonia de artistas. En este texto, Rilke reconoció lo que tales secesiones tenían de idealismo utópico e intentó disculparlas: "Ellos [los artistas] no ayudan a esta gente, no les enseñan ni los mejoran [...] No aportan nada a sus vidas que siguen siendo vidas oscuras y miserables, pero extraen de sus profundidades una verdad que les hace crecer, o bien, por no exagerar, una probabilidad de la que uno puede enamorarse [...] Porque todo arte es eso: amor que se ha desparramado sobre los enigmas —y lo son todas las obras de arte: enigmas rodeados, adornados y desbordados de amor. Y así se vio la gente joven, que había venido para encontrarse a sí misma, ante la multitud de enigmas de esta región. Los abedules, las chozas en las turberas, las extensiones de las landas, la gente, las tardes y los días que no se parecen en nada, ni siquiera hay en ellos dos horas que se pudieran confundir. Y comenzaron a amar estos enigmas."

George sometió toda su obra, de forma aún más definitiva que Hofmannsthal, a un sistema ordenado en donde cada texto ocupara un lugar fijo, dependiendo en cada caso de un contexto creativo. Además adaptó la puntuación, la ortografía y el

ajuste tipográfico del libro a sus ideas precisas, dispuesto a colaborar sólo con aquellas personas que respetaran sus ideas artísticas. La importancia de George es difícil de calibrar. Se admira generalmente su perfección precoz —como en Hofmannsthal—, pero también se le admira como poeta de *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten (Los libros de églogas y odas, de leyendas y cantos y de los Jardines Colgantes,* 1895), de *El año del alma* (1897), de *Der siebente Ring (El séptimo anillo,* 1907), y como traductor de Baudelaire, Dante y Shakespeare. También editó George la revista de su círculo de amigos, *Hojas para el arte,* a partir de 1892. Vivió retirado, trabajando durante años, alejado de la industria del libro. En su opinión, no se podía compaginar la "vocación de poeta" con las "crónicas del día" —de las que dependía Hofmannsthal, por ejemplo. Se mantuvo igualmente distante de la "dulce burguesía de la descendencia", como de la "amorfia plebeya de los apóstoles de la realidad". "En contra del ruido innoble de la actualidad" quería "ayudar a que nuevamente salieran victoriosos la belleza y el buen gusto". Para tal fin, aprovechó, "en sana dictadura", su posición de guía y maestro dentro de su círculo pero también para conseguir la dependencia pseudoreligiosa de sus discípulos —por ejemplo, de Wolfskehl, Klages y Wolters. Se distanció de todos los acontecimientos políticos de su época sin haberse enfrentado seriamente con el presente. Se puede decir que, en los años anteriores a 1914, pocos autores vivieron menos comprometidos con la sociedad actual que George. El abismo insalvable, existente entre arte y sociedad, apenas le interesó.

El yo problemático y su relación con el "mundo"

Protestantismo contra catolicismo

Después de 1890 se perfilan, entre los jóvenes intelectuales alemanes, dos tendencias bien diferenciadas: una, protestante, "nortealemana" y seguidora de Nietzsche, y otra de índole más bien católica, suralemana y austríaca. Aunque hubo intercambios entre los representantes de ambas —por ejemplo, de Hofmannsthal con R.A. Schröder, o de los hermanos Mann, que ya de jóvenes viajaron a Múnich e Italia—, y no se palpaba la sensación de enfrentamiento entre extraños, sus formas de reaccionar a la crisis espiritual de fin de siglo fueron radicalmente distintas. Ya hemos mencionado que Heinrich Mann, sobre todo, en su juventud no sólo leyó a Nietzsche —como la mayoría de los intelectuales de su tiempo—, sino que casi lo "utilizó", aunque lo hiciera con un distanciamiento resultante de cierta vanidad juvenil. Pero sí existieron unas influencias masivas y trascendentes del filósofo en la juventud. Harry, conde de Kessler, las describe de manera muy elocuente. Estas influencias representan el imperialismo del intelecto, que ya mencionamos, y que pronto abandonó el coqueteo mental con el poder para degenerar en arma arrojadiza contra cualquier espíritu libre. Hugo von Hofmannsthal, que al igual que Rilke, Musil y Schnitzler se había criado en la fase tardía de la monarquía austro-húngara, mantuvo una visión totalizadora que influyó decisivamente en su relación con el mundo, especialmente en su primera etapa de escritor (1890-1905). Hay dos preceptos, recogidos más tarde en su *Buch der Freunde (Libro de los amigos,* 1922), que explican su relación con el mundo: "El hombre percibe sólo del mundo el elemento que ya lleva dentro de sí. Pero para eso hace falta la actividad y el sufrimiento. [...] Hay una diferencia fundamental entre el hombre que se

comporta con los demás como espectador y el que siempre compartirá sus penas y glorias, y también sus culpas. Este último es el que vive de verdad."

Una carta *de Hofmannsthal*

En 1902, Hugo von Hofmannsthal había escrito un ensayo, con el título poco expresivo de *Ein Brief -Una carta,* publicado en un diario católico berlinés, es decir, lejos de su tierra—, que, bajo simple apariencia histórica, exteriorizaba unas vivencias altamente personales. En esta carta ficticia se disculpa Philipp Lord Chandos ante Francis Bacon, en el año 1603, "por su renuncia completa a cualquier actividad literaria". Disimulando así su propia experiencia vital, Hofmannsthal intentó explicar por qué él, que había alcanzado la fama siendo joven, creía no poder seguir disponiendo de fuerzas creativas. Chandos escribe en su carta a Bacon que, hasta el momento presente, había sido capaz de sacar estas fuerzas de la unidad que se imaginaba entre el yo y el mundo: "El mundo espiritual y el mundo físico no parecen estar reñidos, [...] uno era lo mismo que el otro [...], en todas partes me encontraba yo en su centro."

Crisis del lenguaje

Pero, de repente, había perdido la capacidad de "pensar y hablar coherentemente sobre cualquier cosa [...]. Las palabras abstractas que emplea la lengua, conforme a la naturaleza, para manifestar cualquier juicio, se me descomponían en la boca como hongos podridos", es decir, el intercambio entre el yo y el mundo estaba perturbado. Todos los intentos de interpretar y superar esta situación, como si de una inseguridad personal se tratara, habían fracasado, expandiéndose la tribulación en él "como una herrumbre corrosiva" que también alcanzaba las cosas cotidianas: "En las conversaciones familiares y triviales, los juicios que se suelen emitir con ligereza y como con sonámbula seguridad se me volvieron tan cuestionables que tuve que dejar de intervenir en todas esas conversaciones [...]. Todo se descomponía en partes, y cada parte en otras partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto. Las palabras sueltas flotaban a mi alrededor. Coagulándose, se convirtieron en ojos que me miraban fijamente y en los que yo también tenía que fijar incesantemente la vista: eran remolinos cuya profundidad da vértigo. Giran y giran, y a través de ellos se llega al vacío."

Cuando Chandos perdió el dominio de la causalidad del mundo, sin que la lectura de autores antiguos le pudiera ofrecer una "salvación", y cobrando una conciencia cada vez mayor de la propia soledad, descubrió finalmente la violencia con que lo "desconocido y difícilmente nombrable" había irrumpido en su fantasía y en su rutina diaria. Se le antojaron como catástrofes de un tiempo anterior (que él conocía por relatos), pero: "Era el presente, el tiempo presente más pleno y grandioso", un "trasvase" a la totalidad de la existencia que no puede ser ordenada por el hombre: "Todo lo existente, todo lo que recuerdo, todo lo que tocaban mis pensamientos más confusos me parece que es algo."



Después de una representación del "Caballero de la Rosa" de Richard Strauß - de pie Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal y A. Roller, sentado en el centro R. Strauß

Sensación de abismo

Hofmannsthal formuló esta nueva experiencia de la realidad con la frase: "Me siento como si mi cuerpo estuviera formado por cifras que me lo revelan todo. O como si pudiéramos entrar en una nueva relación con la existencia entera, una relación llena de presentimientos, como si empezásemos a pensar con el corazón. Pero cuando se me acaba este extraño encantamiento, ya no sé decir nada acerca de él". El estado aquí descrito podría denominarse una utopía estática, una partida involuntaria hacia la otra orilla del yo que ha perdido de vista a la sociedad y al futuro. Por eso se abre un abismo entre la nueva intensidad del sentir íntimo y la posibilidad de darle expresión. La experiencia es indescriptible, como si de una em-

briaguez o de un sueño se tratara: "Tampoco podría explicar con palabras inteligibles en qué había consistido esta armonía que me invadía a mí y al mundo entero y cómo la había sentido". Esta retirada al propio yo la siente Chandos como un vacío al que no sabe adaptarse: "Aparte de estos acontecimientos extraordinarios, que, por otra parte, casi no sé si debo atribuirlos a la mente o al cuerpo, llevo una vida increíblemente vacía y tengo grandes dificultades para ocultar el envaramiento que hay en mi fuero interno". Resulta difícil imaginarse que Hofmannsthal haya sentido alguna vez ese envaramiento. Pero es evidente que había terminado la etapa de la poesía ligera, sensual y espontánea que sonaba tan extraordinariamente armoniosa.

Armonización del mundo

No obstante, Hofmannsthal nunca abandonó las formas básicas de su creación. Ni siquiera cuando el trabajo teatral y los grandes ensayos exigían que explotara sus fuerzas racionales y organizatorias, se convirtió en escritor de la sociedad moderna, sino que buscó otros caminos, al margen de la sociedad —los libretos de ópera que escribió para Richard Strauss y su colaboración en los festivales de Salzburgo son ejemplos de ello—, que le brindaban la posibilidad de vivir para su ideal: "La actividad incesante del poeta es la búsqueda de armonías en su interior, de una armonización del mundo que lleva dentro. En sus mejores momentos, sólo necesita componer, y lo que combina resulta armonioso." (De: *Der Dichter und diese Zeit [El escritor y los tiempos presentes]*, 1907). Pero todo ello significaba también que, cuanto más le "acosaba" la realidad, más se reducían, necesariamente, las fases creativas.

Interiorización del mundo

Es sorprendente hasta qué punto esta coexistencia armoniosa del mundo interior con el exterior, de fenómenos completamente distintos, por lo tanto, fue lograda por algunos poetas, entre ellos por Rainer Maria Rilke: v. *Der Panther (La pantera,* 1903); *Das Karussell (El tiovivo,* 1906). La técnica poética es sencilla: el yo lírico se sumerge totalmente en el objeto que va a describir, traduciendo a palabras las sensaciones que experimenta durante este proceso de asimilación. La observación, la emoción, la imaginación, la asociación y la expresión entran en una simbiosis en extremo artificial. Pero el punto de partida sigue siendo la "relación por partes iguales" entre el yo lírico y el objeto. La sociedad se acerca al objeto a través del sentir del poeta, en el mejor de los casos. Apenas existe una relación recíproca, o incluso tensa, entre la sociedad y el objeto aislado. En el caso de que se produzca esa relación, será reducida a la experiencia del aislamiento, intuyéndose el "resto", que es "danza de fuerza en torno a un centro/ donde, aturdido, se alza un gran deseo" (Rilke, *La pantera).* Es decir, si el poeta no representa "el contenido de algunas industrias y otras cosas por el estilo", es porque aún no ha descubierto el nuevo ritmo, la forma particular de la vida en esas empresas, y no podía asimilarla, descubriendo "el infinito 'simbolismo de la materia'", para "relacionar todo lo existente". Aquí podemos ver una explicación ejemplar de lo que no querían los escritores naturalistas finiseculares; Hofmannsthal, por ejemplo, no está dispuesto a arriesgar su armonía con el mundo, que tanto esfuerzo le ha costado conseguir, cada vez que se le brinda un asunto nuevo. Su principio creativo se asienta en una

estética que "media" de tal modo entre la individualidad del poeta con su psique y el "mundo exterior", que esta mediación queda demostrada por una forma perfecta, sensorialmente perceptible. Cuando no se logra esta forma es porque el poeta no tiene acceso al "mundo exterior", o bien porque ha adoptado tantos elementos del "mundo exterior" que ya no puede integrarlos formalmente y "se calla".

Historia de un jinete

Percibir el mundo con los sentidos, interiorizarlo y dominarlo estéticamente son metas artísticas que Hofmannsthal y su generación perseguían por igual, metas que configuran la fuerza poética. En su novela *Reitergeschichte (Historia de un jinete,* 1899), Hofmannsthal muestra, mediante el ejemplo del sargento Anton Lerch, cómo fracasa un hombre que no puede dominar la realidad, aunque la perciba sensorialmente e incluso esté expuesto a ella. Paulatinamente va sucumbiendo, no a la percepción misma, sino a las imaginaciones producidas por ésta y que no pueden ser dominadas, hasta el punto de que a la confusión interior sigue forzosamente la exterior. Los tres acontecimientos extraordinarios que determinan el último día en la vida del sargento llevan todos ellos el signo de la violencia, a la que Anton Lerch se ha entregado sin ser consciente de ello. El lector sigue el curso de la narración con cierto malestar, porque siente que un "orden" dudoso va perdiendo su "belleza" —"el bello escuadrón se pasea a caballo por Milán"— degenerando en violencia brutal —"el oficial [...] volvió su rostro joven, y muy pálido, hacia el sargento, y también la boca de una pistola, cuando de pronto le clavaron un sable en la boca".

Sensación de brutalidad

Durante el día, Anton Lerch ha podido aprovechar dos veces la violencia para sus fines: la primera, durante su breve conversación con Vuic, y la segunda, durante su breve lucha con el oficial de caballería. En ambas ocasiones, la violencia era ventajosa para el sargento. Pero en cuestión de segundos se produce un cambio —un espacio demasiado breve para aquel hombre obsesionado, que se convierte en paradigma de la violencia "ordenada". Aún en vida ya no es más que un objeto. El capitán de caballería, aburrido, mata a Anton Lerch de un tiro para restablecer la disciplina en su destacamento. El bello escuadrón del principio se ha convertido, al final, en el angustioso orden de la muerte que —Hofmannsthal lo siente perfectamente— amenaza también a la monarquía austro-húngara. Pero Hofmannsthal, aparte de sus obras y esfuerzos teóricos, no pudo hacer nada en contra, por mucho que le hiciera sufrir esta amenaza.

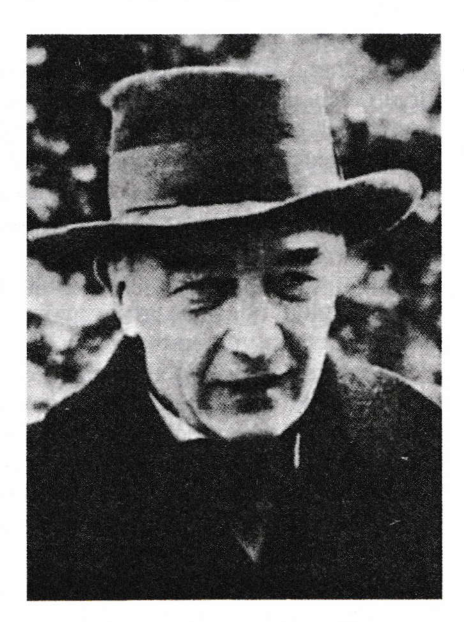
Un mundo extraño

La "extrañeza" de los burgueses en su mundo fue recreada magistralmente por Rainer Maria Rilke en su relato *Die Turnstunde (La hora de gimnasia,* versión definitiva en 1902). Posteriormente, también lo conseguiría en unos cuantos pasajes, verdaderamente reveladores, de sus *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (Cuadernos de Malte Laurids Brigge,* 1910), como por ejemplo en el siguiente: "El

tiempo transcurría con incalculable velocidad, y de pronto hubo que volver a invitar al predicador, el Dr. Jespersen. Ello significaba siempre para todos los comensales un almuerzo largo y penoso. Acostumbrado a un vecindario muy devoto que siempre se deshacía en atenciones hacia él, se sentía fuera de lugar en nuestra casa. Por así decirlo, estaba boqueando igual que un pez sacado del agua. La respiración branquial que había desarrollado se realizaba de manera dificultosa, formándose burbujas, y todo el proceso no estaba exento de peligro. Temas de conversación no existían en absoluto, para ser exactos. Se malvendían restos a precios increíbles, era la liquidación final de todas las existencias. En nuestra casa, el Dr. Jespersen tenía que limitarse a ser una especie de persona particular, lo que precisamente él no había sido nunca. Desde que tuvo uso de razón, había estado empleado en la rama de la cura de almas. El alma, para él, significaba una institución pública que él representaba; se las arreglaba de tal manera que nunca estaba fuera de servicio, ni siquiera en el trato con su esposa, 'su modesta y fiel Rebeca que se sentía bienaventurada dando a luz', como se expresó Lavater en un caso similar. [...] En compañía del Dr. Jespersen, mamá casi tenía un comportamiento desenvuelto. Entablaba conversaciones que su interlocutor tomaba muy en serio, y tan pronto él se oía hablar, ella opinaba que ya era bastante, olvidándose de él como si ya se hubiera marchado. '¡Cómo puede pasearse', decía a veces de él, 'y visitar a la gente cuando está muriéndose!' También la visitó a ella en esa ocasión, pero seguramente ya no le vio. Se le acabaron los sentidos, uno tras otro, primero la vista. Fue en otoño, íbamos a trasladarnos a la ciudad, pero justo entonces ella enfermó, o mejor dicho, empezó a morirse, muriéndose lentamente y sin remedio en la superficie de su ser. Llegaron los médicos, y un buen día coincidieron todos e invadieron la casa. Duró un par de horas, como si fuera asunto exclusivo del jefe cirujano y sus ayudantes, y como si nosotros ya no tuviéramos de qué opinar. Pero en seguida perdieron todo interés, pasando por casa uno a uno, como si de una visita de cortesía se tratara, para aceptar un puro y una copa de oporto. Y mientras tanto, mamá se estaba muriendo." Como se desprende de numerosas cartas de Rilke, una vez terminada esta obra, se encontraba más desorientado que nunca y estuvo pensando someterse a un psicoanálisis y abandonar la escritura. En aquel único momento autobiográfico se repite la dialéctica, neurotizante al fin y al cabo, del yo y el ello, del consciente y del subconsciente, del individuo y de la sociedad. La crisis de Hofmannsthal, que culminó en su Chandos, tiene, por lo tanto, una analogía en el balance resignado y desgarrador que hace Rilke.

Tal vez, quien mejor describió la crisis existente en la relación del escritor con la realidad, fue Robert Musil con su narración *Die Verwirrungen des Zöglings Törless (Las tribulaciones del joven Törless,* 1906). Externamente, el relato de Musil se acerca a la estructura de una obra psicológica de teatro íntimo. Es sencilla, clara, al alcance del lector, casi escueta, en un estilo que a veces destaca por una distancia sobria. El estilo se corresponde con el aparente orden que reina en el colegio militar. Los cadetes viven en un microcosmos casi herméticamente cerrado al mundo exterior, "quizás para preservar a los jóvenes adolescentes de las influencias perniciosas de una gran ciudad", como comenta el autor con ironía. Las contradicciones entre la realidad social y las intenciones, aparentemente pedagógicas, de los padres y educadores son resaltadas por el autor al mencionar la función de la institución: "Porque aquí, los hijos de las mejores familias del país recibían una educación para poder ingresar en la universidad, una vez hubieran dejado el instituto, o abrazar una carrera militar o entrar al servico público. En todos estos casos, así como para desenvolverse en la alta sociedad, se tenía por distinción especial el ha-

berse educado en el seminario de W." Es decir, se separa a las personas de la sociedad a propósito, sometiéndolas a una disciplina regular, para que un día estén mejor preparadas para asumir funciones de liderazgo. Existen algunas posturas, inequívocamente elitistas, entre algunos de los cadetes; por ejemplo, en Beineberg y von Reiting, pero éstas, evidentemente, son ignoradas por los profesores. Los padres, los educadores y los cadetes tienen unas ideas muy divergentes acerca de la función de la institución. Por eso, a los alumnos les falta el consejo y el apoyo en las situaciones difíciles, de tal modo que cada uno finalmente persigue sus propios intereses —o lo que por tales considera. La consecuencia es una lucha de todos contra todos. Se producen actuaciones conforme a unos papeles, y luchas por el poder en las que cada uno intenta ganar terreno mediante ciertas características, vivencias y experiencias —por ejemplo, con la prostituta Bozena—, que los demás no han tenido. En este contexto, de interés más bien sociológico y psicológico, tiene lugar la historia del joven Törless, a quien no se le escapa el contraste entre ficción y realidad que con gran perspicacia observa entre sus compañeros, y también en sí mismo. Pero al no encontrar una solución, se siente, a menudo, inseguro y confuso y tiene fama de soñador.



Robert Musil (1880-1942)

Sadismo cotidiano

El conflicto se agrava cuando Törless entra en el campo de tensiones creado por las inclinaciones sádicas de dos compañeros. El motivo del conflicto es bastante banal y frecuente en un internado de este tipo: Basini le ha robado dinero a Beineberg para liquidar las deudas que tenía con von Reiting. Este le descubre, obligándole a confesar su culpa. Törless es informado de estas relaciones en la "cámara roja", el lugar secreto de encuentro que existe en el seminario, y se da cuenta de la trivialidad del delito: "Lo que le contó Reiting de sí mismo y de Basini le pareció insignificante cuando se lo planteó en serio. Una falta irreflexiva y una mala pasada del cobarde Basini, que entrañaba con toda seguridad algún capricho cruel por parte de Reiting [...]". Törless, oprimido por el peso de la "realidad", no encuentra una línea clara de comportamiento, ni siquiera tras varios intentos, y toma parte, por fin, en la intriga contra Basini, que desemboca en unas repugnantes escenas de esclavitud: "El [Basini] se conforma con prestarnos obediencia y ya no sufre [...] Va siendo hora de dar un paso más con respecto a él [...] Tenemos que humillarlo y aplastarlo más. Quisiera saber hasta dónde se puede llegar". Las numerosas torturas que se proponen, acto seguido, no han quedado limitadas exclusivamente a literatura —así lo ha demostrado la historia alemana, posterior a la publicación de la novela. El lector constata alarmado que Musil ha dado expresión e interpretación de unas formas de comportamiento que han resultado ser funesta

realidad. En un sentido general, por lo tanto, su relato lleva implícitas unas verdades que aún hoy día siguen sin "asumirse" plenamente. Musil —al contrario que Kafka— ha destacado mucho más el trasfondo social de la perversión por la violencia.

Tribulaciones

Frente a la magnífica estructura de la narración con su dramatismo interno, el final desmerece, en gran medida porque el autor "tan sólo" apunta una solución individual, dejando sin resolver problemas más generales —también en este sentido, el texto ciertamente no está del todo divorciado de la realidad. Mediante un extremo esfuerzo psicológico, Törless consigue finalmente llamar la atención de la dirección del seminario sobre los excesos sádicos que en él se cometen, logrando así su propia baja en el centro. Pero se deja claramente entrever que la dirección, tampoco ahora, está a la altura de la situación. Cuando Törless, por primera vez en su vida, intenta dar una explicación de sus sentimientos y forma de pensar, es considerado como un "perturbado". Porque Törless cree que no todas las metas pueden lograrse con el intelecto, sino que se necesita el impulso de una certeza diferente, que todavía no sabe cuáles. Ahora bien, como él no quiere dar la espalda al [illegible] punto de vista científico para acercarse a una postura religiosa, empieza a cuestionarse el mundo de los profesores y educadores que no quieren acceder a una polémica filosófica con el cadete. La dirección malogra una pintiparada oportunidad de cuestionar y corregir su propio modo de actuar al enviar a Törless, de nuevo, con sus padres. Con lo cual éste recupera su libertad personal, pero el problema de la violencia y de la agresión queda sin resolver, conservándose intacto el sistema de las academias de cadetes.

La revuelta literaria del expresionismo

Por expresionismo —arte de la expresión— entendemos la nueva tendencia —en el campo de la literatura, la pintura, la música, el teatro y el cine— que configuraría, entre 1906 y 1923, la vida moderna literaria y artística en Alemania y en otros países europeos. El impulso procedía de la generación de literatos y artistas nacidos entre 1880 y 1895, quienes desde principios de siglo habían empezado a percibir la crisis existente en la sociedad burguesa imperialista, e intentaron plasmar esta crisis en su creación artística. Lo unitario de este movimiento —que en el fondo, al estar integrado por tendencias divergentes, no dejaba de ser contradictorio— consistía en la actitud de rechazo que adoptó frente a una sociedad en crisis que se consideraba abocada al ocaso y necesitada de regeneración. Fueron sobre todo ideas, imágenes y visiones de decrepitud, decadencia, guerra, apocalipsis y depresión lo que configuró el arte del expresionismo, aunque también encontrarían cabida en él visiones de un nuevo alborear, revolución, revelación y felicidad. Las causas de esta actitud contradictoria hay que buscarlas en las condiciones socioeconómicas y culturales de la Alemania guillermina, que, en el momento cumbre de su florecimiento imperial, iba encaminada, sin embargo, a su hundimiento en la Primera Guerra Mundial.

Cuando, hacia 1910, los autores expresionistas empezaron a escribir, el sistema imperialista de la Alemania guillermina se hallaba en pleno desarrollo. La

industria moderna estaba concentrada en grandes empresas; la banca se había convertido en un factor de primera importancia económica; un gran número de pequeñas empresas y artesanos se encontraban en quiebra. Las masas de trabajadores de las grandes urbes habían fomentado una creciente influencia política de la socialdemocracia.

Los jóvenes escritores del expresionismo procedían, en su mayoría, de las capas burguesas-intelectuales, contando casi todos ellos con una formación secundaria o universitaria. En sus hogares y en los colegios donde se educaron se vieron enfrentados a una cultura tradicional, fosilizada en meras convenciones, cuyos lemas e ideales contrastaban fuertemente con la realidad social. De resultas de esta contradicción, los valores burgueses y las perspectivas personales se habían tornado precarios y cuestionables. Ya no se consideraba como ideal una carrera profesional basada en estudios universitarios, aunque la profesión fija fuera necesaria para asegurar la subsistencia a muchos escritores. Más que la política, fue el arte el medio más apropiado para entablar debate con el mundo burgués. Esta situación de intereses contribuyó a fijar la nueva función del arte: debía ser un medio para promocionar la libertad, el humanismo, la naturalidad y la felicidad en la sociedad, pero también podía ser un campo autónomo para llevar a cabo en él una actividad resignadamente depresiva, una estética de "l'art pour l'art" que se basta a sí misma. En consecuencia, el artista, o bien era profeta, precursor, representante de una nueva era, o bien un individuo que se liberaba a sí mismo mediante el arte. Ambas tendencias suponían una actitud radicalmente antiburguesa, en el sentido de las normas estéticas entonces vigentes.

Esperanzas de salvación

Los productos estético-estilísticos de esta visión expresionista del mundo —caracterizada, en vistas de las normas artísticas y morales establecidas, por un lado, por la impotencia y desesperanza y, por otro, por un inicio extático hacia nuevos rumbos con esperanzas de salvación— ofrecen rasgos comunes, a pesar de los principios y posiciones divergentes. Lo que debía reflejar el arte no era tanto la realidad externa de la vida, sino más bien la experiencia interior del artista, cuya realidad se recrea en la obra de arte, exteriorizándose de esta manera. Los criterios para tal proceso de exteriorización del mundo interior no eran la belleza y el virtuosismo, según el sentido tradicional, sino la fuerza expresiva —de ahí "expresionismo"— que conquistó al público con su emotividad y su patetismo. El lenguaje rebelde e irregular, no sujeto a normativas sintácticas, caracterizaba las obras de arte logradas, porque, denunciadoras y extáticas, poseían una fuerte intensidad emotiva. El patetismo agitador iba en aumento hasta convertirse en éxtasis, "grito" expresionista en un lenguaje orgiástico, y determinado por el ritmo libre en formas líricas, igualmente libres. La poesía, con tan alto grado de subjetivismo e individualismo, daba preferencia a los temas sobre el ocaso y el renacimiento del mundo, sobre el hombre nuevo y el conflicto generacional entre padres e hijos. No se trataba tanto de objetivar los problemas, relacionándolos con su génesis sociohistórica, como de centrar la creación poética en la "esencia" (inmutable) de una cosa, es decir, en el "hombre" en general.

Poesía lírica

Mientras que, al principio del movimiento expresionista, la poesía fue considerada como la forma más idónea para dar expresión a esta emotividad denunciadora, movilizadora y predicadora, con la creciente politización de los literatos durante la Primera Guerra Mundial alcanzó especial relieve el teatro. La exigencia de "expresión" verídica de los sentimientos humanos de penuria, sufrimiento y fracaso se anexionó a la lucha antibélica. El pacifismo se convirtió en la característica más destacada de la ideología expresionista, que abdicó del patriotismo nacionalista para reivindicar una forma de pensar más humanitaria. Se trataba de apartarse de la vivencia única y particular, articulada en poesía, para concentrarse en el sufrimiento de la humanidad. Se declara la guerra a los causantes de este sufrimiento, el capitalismo y el militarismo, enemigos de los literatos expresionistas participantes en el conflicto armado, a quienes se oponían las ideas, casi siempre vagas y sentimentales, de anarquismo, pacifismo y socialismo. Las experiencias de la guerra, que para muchos escritores expresionistas concluyeron en una crisis personal, les abrieron también nuevas dimensiones de la realidad. El cómo habérselas con esa realidad ya no era sólo cuestión de fenómenos culturales y espirituales, sino principalmente cuestión de fenómenos sociales y políticos. Desde una base emocional, en vez de una comprensión racional de las relaciones socioeconómicas, se apelaba a la paz y a la filantropía, apostándose contra la guerra y el odio entre los pueblos. La actitud básicamente pacifista de la mayoría de los literatos, a la vista de los sufrimientos de la guerra, se fue decantando, durante los años que ésta duró, hacia una actitud antiimperialista que en algunos casos llegó hasta el compromiso revolucionario.

Teatro

La forma más apropiada para representar estas actitudes y puntos de vista fue, sin duda, el teatro. Las secuencias escénicas expresionistas, que también en su composición marcaban un distanciamiento de las formas estructurales del teatro clásico, se orientaron, preferentemente, hacia modelos del tipo del *Woyzeck* de Büchner, que acababa de ser descubierto para el teatro (1911), y que, en su gran mayoría, se componían de monólogos líricos que se asemejaban a la balada. Renunciaron a la representación que el naturalismo había hecho del entorno social, así como al retrato psicológico de los personajes. Tales obras giraban, normalmente, en torno a un "joven" sin nombre, concebido como tipo, que se revolvía contra las omnipotentes fuerzas del destino, contra el propio padre o contra la estrechez del mundo que le rodeaba. Las metas programáticas, artísticas y políticas de los expresionistas se documentan en una serie de revistas. Entre las más importantes habría que enumerar las siguientes: *Der Sturm (La tempestad,* editada en Berlín, a partir de 1910, por Herwarth Walden); *Die Aktion (La acción,* editada en Berlín a partir de 1911 por Franz Pfemfert); *Die weißen Blätter (Las hojas blancas,* Leipzig, a partir de 1913, y Zurich, a partir de 1914-15, por René Schickele); *Die Schaubühne (La escena,* 1905-1918), posteriormente llamada *Die Weltbühne (La escena universal),* editada por Siegfried Jacobsohn y más tarde por Carl von Ossietzky y Kurt Tucholsky; *Der Brenner (El puerto de Brénner,* editada en Inns-

bruck, a partir de 1910, por Ludwig von Ficker, con la colaboración en especial de Georg Trakl).

La crisis de la burguesía, la decadencia de sus ideales y de su cosmovisión llevaron al joven Gottfried Benn a un nihilismo radical y a una irracionalidad que le llevaron a encerrarse en sí mismo y a convertir su quehacer literario en un "yo solitario" y en una monómana subjetividad.

"El yo solitario"

Su primer tomo de poesías, *Morgue (El lazareto,* 1912), se sitúa en la perspectiva de un médico, tematizando su hastío del mundo: un nido de ratas en la cavidad abdominal de una muchacha ahogada, una margarita entre los dientes de un repartidor de cerveza ahogado, la visita a una unidad de enfermos de cáncer, etc. Los versos, de tono sobrio y prosaico, a veces salpicados de comentarios cínicos, con el *leitmotiv* de la enfermedad y la muerte, se diferencian por su contenido y forma de los productos lírico-románticos e idealizadores de la cultura oficial. Escandalizó a los lectores con su poema "La corona de la creación, el cerdo y el hombre", en el que describe, de manera objetiva, ciertos procesos fisiológicos para hacer frente a la "palabrería ideológica" que considera al hombre "un ser superior". Tan mórbido asunto se corresponde con un estilo lingüístico caracterizado por el empleo de combinaciones asociativas de palabras, compuestas de jerga médica y terminología filosófica o científica. Con esta "afrenta" estilística y temática hacia las normas burguesas del arte, también manifestada en los relatos de *Rönne* (1915-16), no ambicionaba Benn, sin embargo, la superación de unas condiciones supuestamente desoladoras, sino que se limitaba, con su estilo, a articular apatía y resignación en un mundo enajenado, del que sólo podía escapar el individuo desinhibido por medio de alucinaciones y estados de ebriedad. Es típica la huida al sub- y preconsciente, a regiones meridionales y zonas paradisíacas de las islas del Pacífico, en donde el yo, libre de todas las ligaduras sociales y "civilizatorias", podía estar en unión con la naturaleza. Este mundo, conjurado de forma mágica, nada tiene ya de la utopía de unas —supuestas— mejores condiciones sociales. Más bien al contrario, es un mundo decididamente antisocial, en cuanto que es metáfora de la feliz salvación del yo solitario, que tan sólo se puede lograr en el momento del éxtasis. Esta visión está relacionada con la renuncia a cualquier posibilidad evolutiva del individuo y de la sociedad, una cosmovisión estática, por lo tanto, que denuncia la formación del cerebro humano como "extravío" y propaga la vuelta a la "médula dorsal", a lo prehistórico y al subconsciente. El lenguaje de sus ensayos tan agresivos y polémicos como brillantes, hace de Benn el representante más inteligente de la reacción literaria, cuyo significado va mucho más allá de la fase expresionista.

Georg Trakl (1887-1914)

Los poemas de Georg Trakl formulan una experiencia del mundo, llena de impotencia, fatalismo y desesperación, concretizada en imágenes de amenaza y destrucción. En ellas se refleja, de un modo indirectamente comunicativo, el estado de la monarquía austro-húngara anterior a la Primera Guerra Mundial, cuya decrepitud, tensiones sociales y crisis se expresan estructuralmente en la poesía de Trakl. El sujeto lírico, quien apenas hace acto de presencia, sino que se esconde tras sus

visiones plásticas, se articula en intensas imágenes de luto y terror, incorporando los fenómenos externos de decadencia para formularlos, acto seguido, como concreciones líricas comprimidas. El estado del mundo se identifica con el del individuo, y viceversa. El sentimiento de fracaso y pérdida que embarga al autor influye directamente en el lenguaje figurado de su poesía. Las sensaciones del caos mundial y las imágenes de la pérdida de un contexto social se corresponden con una forma y un método lírico que recompone, verso a verso, fragmentos pictóricos, hasta dar una nueva imagen que cobra una especial intensidad expresiva, al plasmar, de manera inmediata, la vivencia espontánea de la realidad. Así surge un simbolismo lírico que convierte las palabras, más allá de su función corriente como signos convencionales, en nuevas cifras sobre el estado de ánimo y las visiones individuales. Con estas palabras Trakl constituye, más allá de la realidad empíricamente tangible, una nueva realidad poética desconocida hasta entonces. La realidad del ocaso incipiente que el autor dolorido experimenta sin conocerla, estará confirmada posteriormente por la realidad histórica de la guerra, cuyo horror y caos Trakl anticipaba proféticamente en su poesía. Aquí radica el elemento realista. Su mérito, por lo tanto, consiste menos en haber contribuido al conocimiento de la realidad, reflejando disposiciones individuales y corrientes sociales, que en la estructura y el valor expresivo de la imagen lírica, propiamente dicha.

El comienzo de la actividad literaria de Johannes R. Becher se caracteriza por su temática, parecida a la de los demás expresionistas: por una parte, imaginaciones y sensaciones de hastío vital y fin del mundo, por otra, protesta y deseos de cambio. El poeta estaba convencido de que sus propios sufrimientos y deseos eran idénticos a los de su época, así que podía estar seguro de que las calamidades sociales, recogidas en los versos que recitaba en público, encontrarían cierta resonancia. Becher entendía las contradicciones del sujeto como propias de la sociedad. El poema tenía la función de incorporar conceptual y formalmente la vivencia propia, para, explicándola, contribuir finalmente a la liberación individual. Pero al contrario de Benn, él no ambicionaba un monómano fin en sí mismo, sino que el poema debía servir de ejemplo para el lector, de propuesta socialmente relevante para superar conflictos y liberar al individuo. El sujeto, al expresar líricamente sus penas y esperanzas, debía documentar, con el ejemplo, los sentires de su tiempo. Mediante este proceder, el poeta buscaba fuerzas capaces de preparar y llevar a cabo una revolución que llegaba con retraso. Esto suponía que la poesía nueva no iba ya dirigida al círculo selecto de los iniciados, sino que resonaba, como "toque de clarín" desde las tribunas para llegar a las masas, a las que debía servir de "consigna estrepitosa". El sujeto lírico anticipa la revolución y la liberación, para poder movilizar así a sus receptores. Este proceso se presenta en tres niveles.

"Vivencia, formulación y acción"

"Oh, trinidad de la obra: vivencia, formulación y acción". Desde la experiencia subjetiva del poeta, pasando por la formulación de los poemas, se llega a la acción que la obra articula como modelo para una transformación real. El deseo de cambio presente en Becher, al no ofrecer soluciones a problemas y acciones prácticas, no tenía por meta un grupo concreto de personas sino que apelaba a una disposición general y emocional para el cambio. A menudo anteponía el hombre a la causa, y una excentricidad estilística dificultaba la comprensión. Pero Becher se enfrentó en su poesía, de otra manera y con mayor contundencia que sus contem-

poráneos expresionistas, a las contradicciones de su época, llevado por el "hambre de acción". Comprendió que sólo la acción podía solucionar las contradicciones sociales. Su toma de partido a favor de los movimientos revolucionarios de 1917 y 1918-19 fue la consecuencia lógica de su evolución literaria hasta el final del Imperio.

¿Hubo un paralelismo con el "Sturm und Drang"?

Si integrásemos el movimiento literario del expresionismo en la tradición alemana, encontraríamos múltiples puntos comunes con la revuelta creada por el 'Sturm und Drang' del siglo XVIII. Del mismo modo que el descontento de la inteligencia burguesa-literaria, con las condiciones absolutistas de entonces, encontró su expresión en la protesta poética y dramática, la revolución literaria del expresionismo hizo lo propio a comienzos del siglo XX. Ambas corrientes tienen en común el haberse anticipado a grandes cambios políticos —Revolución Francesa y Revolución Rusa—, sin provocar directamente efecto político alguno para Alemania. Se limitaron a revolucionar las formas y contenidos literarios. En este sentido, son un fenómeno típicamente alemán. Los expresionistas no entendieron las causas de la crisis vivida y por ellos representada, ni tampoco desarrollaron las ideas de cómo ésta podía ser superada. Karl Liebknecht, en anotación a la obra teatral *Geschlecht (Estirpe)* de Fritz Unruh, observó en 1918 que el autor había presentado los problemas con gran seriedad, "pero en el fondo como un miembro de la sociedad burguesa, descontento de su suerte, que alza el puño hacia las estrellas, acusando al universo y devorándose a sí mismo, que no ve salida alguna —quiere huir pero no puede—, se derrumba en pasiva desesperación en lugar de actuar y luchar para crear un mundo nuevo. Los problemas secundarios le ocultan los principales; viendo sólo las consecuencias, no reconoce las causas, no reconoce las raíces sociales de lo horrendo que le atenaza, ni la fuerza capaz de aniquilarlas. Esta obra es el drama de la burguesía que ha abierto los ojos a su equivocada creencia en la divinidad de su propio orden del universo. No obstante, un espíritu revolucionario está en ebullición bajo la forma concentrada e intensa. Esperemos a ver si este alborear da paso a la luz del día".

En 1918-1919 no amaneció más que un día muy crepuscular, entre otras cosas porque los escritores radicales echaron en falta un orden político, que no podían encontrar en el movimiento obrero socialdemócrata, de claro signo reformista. Este hecho cobra especial relieve en la crítica programática que la revista *La acción* hizo a la socialdemocracia, cuyo oportunismo parlamentario rechazó, intentando suplirlo por un programa anarquista. La revista dirigió sus actividades, principalmente, hacia el cambio de las condiciones sociopolíticas, a las que debía contribuir la literatura, recalcando la necesidad de transformaciones y haciendo sus propias aportaciones a ese cambio. Ahora bien, esto sólo se logró en pequeña medida. Pocos literatos desempeñaron un papel práctico en los enfrentamientos revolucionarios de 1918-19, a excepción de Ernst Toller; otros murieron jóvenes —Trakl y Heym—; la mayoría fue evolucionando en direcciones muy diversas: Becher hacia el socialismo, Döblin hacia el cristianismo, Benn, parcialmente, hacia el fascismo. Algunos, como Werfel, se convirtieron en prolíferos escritores de éxito; otros, como Else Lasker-Schüler, en emigrantes hambrientos. Por eso, a principios de los años 20, el expresionismo fue decayendo con relativa rapidez como movimiento literario unitario. Su heterogeneidad generó perspectivas, mientras la protesta se

concentraba en una oposición común frente a las condiciones imperialistas de la Alemania guillermina; protesta que se tornó baldía en el momento en que la república parlamentaria parecía garantizar, por norma constitucional, la libertad del arte y la literatura, y con ella la libertad individual de los autores.

Balance de la época burguesa: Thomas Mann, Sternheim, Heinrich Mann

Es nuestro propósito, en este apartado, presentar, a modo de ejemplo, a aquellos autores, cuyas obras son difíciles de encajar en una época o corriente literaria determinada. Todos ellos comparten una actitud fundamentalmente crítica hacia la era burguesa, pero, con todo, carece de importancia el que esta crítica sea el resultado de una intención consciente por parte del autor, o que esté suscitada en el mismo lector, por la objetividad literaria de la obra.

El dilema de Thomas Mann: arte y vida

Al hacer un repaso de la obra de Thomas Mann, anterior a la Primera Guerra Mundial, podemos claramente deducir que, con los cuatro protagonistas de su quehacer literario —Hanno en *Los Buddenbrook,* Spinell en *Tristán, Tonio Kröger* en la novela que lleva el mismo título y Gustav von Aschenbach en *Muerte en Venecia*— el novelista crea la figura de unos artistas que sufren o se aniquilan por las tensas relaciones que sostienen con la sociedad de su tiempo, por la antagónica diferencia existente entre "arte y vida". Los conflictos y problemas de estos personajes fueron recreados por Mann desde el punto de vista del individuo actual. La causalidad social queda relegada a un segundo plano, ya que la aparente división de individuo y sociedad se considera insuperable. El aspecto crítico de la obra de Mann antes de 1914 estriba en su principio de representación: la ironía. Como principio estilístico, la ironía supone una relación de ruptura y distanciamiento con el objeto de la descripción. Aunque la realidad experimentada todavía merezca ser descrita, el autor no se la toma del todo en serio, sino que desenmascara su apariencia superficial, resaltando sus contradicciones, peculiaridades y rupturas con la realidad.

Tonio Kröger

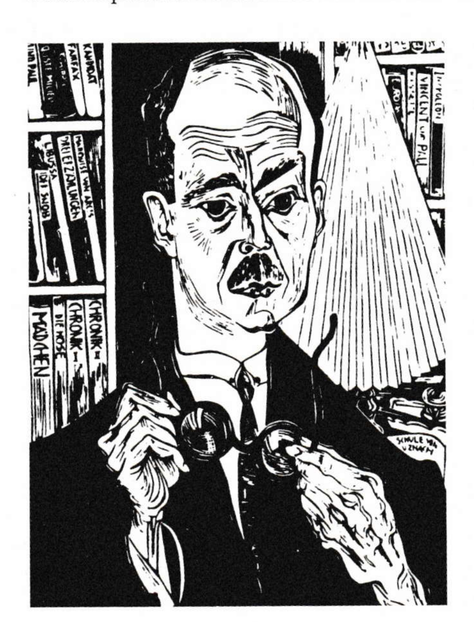
Un tema central en la obra de Mann, la tensa relación entre vida burguesa y arte, se puede ver con toda nitidez en su novela corta *Tonio Kröger* (1903). Los amplios comentarios que, sobre esta problemática, vierten el protagonista y su amiga Lisaweta, en la segunda parte de la narración, convierten esta obra —que el autor, medio siglo más tarde, declararía como favorita— casi en un tratado ensayístico. Tonio Kröger, como otros muchos personajes de Mann, presenta fuertes rasgos autobiográficos, vacilando entre un arrogante desprecio del mundo burgués y la nostalgia de la normalidad y cobijo que éste proporciona. "Un burgués" —de tal se conceptualiza el personaje— "que se 'perdió' en el arte, un bohemio nostálgico de su cuna, un artista con mala conciencia". Es consciente de que el mundo burgués, de cuya banal laboriosidad y "salud" intenta escapar, también le ha formado a él. Ahora bien, el dilema no se resuelve: "Me encuentro entre dos mundos, en ninguno de ambos me siento en casa, contando por ello con no pocas dificultades".

Los Buddenbrook

En *Los Buddenbrook* (1901), Thomas Mann narra la "decadencia de una familia" de la alta burguesía en el Lübeck del siglo XIX, basándose para ello en datos biográficos de su propia familia, los cuales utiliza hasta el más mínimo detalle, para su creación épica. Se trata de la crónica y balance de una época, mediante la cual el autor presenta, de manera crítico-escéptica, el auge y ocaso de una familia patricia a lo largo de cuatro generaciones, motivado por la convicción de "que [él] tan sólo debía contar su caso para hacer hablar también a la época y a la gente". Sin embargo, es cierto que no lo logra del todo, porque la evolución de la familia Buddenbrook/Mann no puede ser representativa de la burguesía alemana decimonónica. No obstante, la realidad de los comerciantes hanseáticos —que Mann recrea con extremada precisión e incisión analítica— pone al corriente al lector sobre una cantidad de rasgos universales, como son la conciencia de clase burguesa, el conservadurismo político y las virtudes de honorabilidad y honradez, que habían fomentado la ascensión de la burguesía. Aunque el autor, mediante su particular estilo de novelar, nos da a entender que se siente orgulloso de su origen burgués-patricio y de sus normas, esta egolatría se adscribe a Hanno Buddenbrook, aquel tardío producto mórbido, incapaz ya de generar la facultad y el gusto necesarios para llevar adelante los negocios burgueses, volcándose como un diletante en el arte. Es el único personaje de la novela que el autor trata sin ironía alguna, ya que goza de su simpatía plena. *Los Buddenbrook* se inscriben en la tradición de una novelística decimonónica, europea y alemana, caracterizada por su realismo crítico. En varias ocasiones, el autor hace referencia a los modelos en que se basaba: por una parte Storm y Fontane, por otra, Tolstoi, Dostoievski y Turgueniev. Desde la publicación de *Los Buddenbrook* hasta su muerte, Thomas Mann contó entre los escritores de mayor éxito —también internacional— del siglo (fue Premio Nobel en 1929). Su brillante estilo, irónico y riquísimo en matices, al agotar las posibilidades intrínsecas del idioma alemán, significa, sin duda, uno de los puntos culminantes en el arte de novelar.

Aus dem bürgerlichen Heldenleben (De la vida de un héroe burgués), fue un ciclo de comedias que Carl Sternheim escribió entre 1909 y 1915, donde nos describe la ascensión de la burguesía alemana en la era imperialista, centrándose también en las causas económico-políticas de tal evolución. Será este elemento realista el que convierte la obra de Sternheim en la más importante del teatro alemán de la primera mitad del siglo XX, exceptuando la de Brecht. La elaboración artística y la recreación de la historia contemporánea como proceso, en cuya realización dramática se integra la unidad de elementos económicos, políticos, ideológicos y personales de cada representante individual, están reafirmadas por el medio estilístico de la sátira. Ésta, de manera distinta a la de la ironía —reconciliadora en última instancia— somete su objeto a una crítica y aniquilación inmediatas. Los "héroes" ya no lo son, y donde antes triunfaban éstos, ahora triunfa la vanidad, la estupidez y la fanfarronería. En las comedias de ese ciclo *(Die Hose [El pantalón]*, 1911; *Die Kassette [El cofrecillo]*, 1911; *Bürger Schippel [El ciudadano Schippel]*, 1912; *Der Snob [El esnob]*, 1913; *1913* ,1913-14) se ridiculiza la falsa imagen que la burguesía tiene de sí misma, desenmascarándose al confrontar la idea con la realidad. De este modo surge una crónica satírico-realista de la sociedad burguesa y pequeñoburguesa de antes de la Primera Guerra Mundial. El elemento estructural más im-

portante del ciclo es el hecho de que el héroe cómico, papá Theobald, junto con su hijo, Christian Maske —la "máscara característica" burguesa—, se desarrolla en tres niveles distintos; así, en el seno de la familia se recrea lo representativo de la evolución social: Maske es un pequeño burgues en *El pantalón,* se convierte en capitalista en *El esnob,* y llega, en *1913,* al punto culminante de su evolución como capitalista de un monopolio que maneja la economía y la política del país. Los "héroes" burgueses Krull en *El cofrecillo,* y el proletario Schippel, cuya ascensión a la burguesía queda retratada en *Ciudadano Schippel,* y que vuelve a repetirse como director de una empresa "quam *tabula rasa",* experimentan procesos similares de emancipación social. Las formas de comportamiento y las actitudes representadas por los "héroes" han de entenderse como variaciones de un único esquema básico. Su estructura personal e individual es lo que menos importa. Lo importante es verlos como representantes de un desarrollo socioeconómico objetivo. La imagen global, que se obtiene de todas las comedias del ciclo, es la de la problemática específica de una época y la de todas las capas sociales de la burguesía, anticipándose al final del Imperio y al desenlace de la Revolución de Noviembre. El "revolucionario" Krey se asocia con el capital, al ganarse para sí a Ottilie, la hija de Maske. Su reformismo pseudo-revolucionario salva al capital y a la burguesía en el momento de máximo peligro. La obra estaba pensada como contribución satírica al año conmemorativo de la monarquía de los Hohenzollern. Al someter a juicio a la sociedad alemana de su tiempo mediante una dura crítica político-moral hace también, al mismo tiempo, balance de una época.



Carl Sternheim -
xilografía de Conrad Felixmüller

Heinrich Mann

Cierta intencionalidad estético-política podemos descubrir en el fondo de la novela *Der Untertan (El súbdito,* 1916) de Heinrich Mann. Además, también puede apreciarse en ella cierto paralelismo formal y contextual con las comedias de Sternheim. H. Mann intenta en su trilogía hacer un balance del Imperio guillermino. La trilogía está integrada, además de por *El Súbdito,* por las novelas *Die Armen (Los pobres,* 1917) y *Der Kopf (La cabeza,* 1925). Los acontecimientos contemporáneos, los sucesos de la vida social y política son los ingredientes básicos de la acción ficticia de estas novelas. *El súbdito* versa sobre la carrera de un tal Diederich Heßling, fabricante de papel y político municipal. Formalmente, la obra presenta una parodia de la novela clásico-romántica y realista de aprendizaje de los siglos XVIII y XIX. El medro profesional de Diederich Heßling va describiéndose como declive; paso a paso va aceptando, con enfática convicción, unos juicios de valores y unas normas que primero había rechazado, hasta quedar aniquilada la individualidad del

"héroe", viéndose éste al fin completamente desenmascarado como representante de la ideología reaccionaria. Con incomparable agudeza satírica, no inferior a la utilizada para desenmascarar a la burguesía conservadora-reaccionaria en el personaje de Heßling, Heinrich Mann fija su atención en el oportunismo parlamentario de la socialdemocracia alemana. El comportamiento del líder obrero Napoleón Fischer —revolucionario de palabra y oportunista de hecho— sirve de ejemplo para la evolución de la socialdemocracia y el movimiento obrero desde los años 90 del pasado siglo. Por el contrario, el autor muestra simpatía por los liberales burgueses de 1848, cuya influencia política fue decreciendo a partir de la fundación del Segundo Imperio —"revolución desde arriba"— y que están encarnados, en *El súbdito,* en el personaje del viejo Buck. Los procesos económicos —el ascenso de Heßling, primero a pequeño, y luego a gran empresario—, las condiciones sociopolíticas —Emperador, nobleza, ejército, burguesía conservadora y liberal, mundo obrero y socialdemocracia—, así como las relaciones específicas de socialización durante el autoritario Imperio, —"educación para la subordinación"— y las normas ideológicas y morales se captan en sus múltiples implicaciones, de tal modo que en el microcosmos surge la imagen literaria y artística de una totalidad putrefacta. Aunque la novela fue concebida antes de la gran guerra, no se conforma el novelista con la crítica satírica de la sociedad actual, sino que el final viene a ser especie de preludio del cambio y naufragio epocales: la tormenta —metáfora muy apropiada— irrumpe en la celebración del aniversario y durante la inauguración del monumento al Kaiser, aludiendo al fin, imprevisible, del súbdito y de las circunstancias que configuraron su personalidad.

Capítulo IX

La literatura en la República de Weimar

Después de la derrota de la Primera Guerra Mundial

Es engañosa la imagen de los "dorados años veinte" que solemos evocar. La década comienza con el derrumbamiento militar y político del Imperio, como consecuencia de una guerra mundial, abrazada con entusiasmo al principio y finalmente perdida. También inauguraron esta época, por una parte, la profunda alteración de los valores y normas tradicionales y, por otra, la fracasada Revolución de Noviembre; el final de esa década viene marcado por el deterioro de la democracia y la toma del poder por los nacionalsocialistas. El hecho de que las nuevas formas democráticas de gobierno, que sucedieron al viejo orden monárquico obsoleto, no estuvieran basadas en un proceso claro de concienciación por parte de la población, sino que fueran el resultado de la derrota militar, hipotecó el futuro político. Otro factor decisivo fue que la ruptura con el viejo orden no se llevara a cabo, en realidad, tan radicalmente como lo había estipulado la Constitución. Efectivamente, las tradiciones antidemocráticas del Imperio y del viejo estado autoritario perduraron, durante la República de Weimar, en mucha mayor escala de lo que pudieran percatarse los contemporáneos. A lo largo de los quince años de su existencia, esta primera república en suelo alemán —si descontamos el breve interludio de la República de Maguncia de 1792-93— vino hostigada por graves crisis. La intentona de Kapp (1920), la revuelta del Ruhr (1920), las intentonas de Hitler y Ludendorff (1923), la inflación, la crisis económica mundial y la creciente multitud de parados después de 1929 fueron los signos externos de una crisis estructural que haría sucumbir finalmente a la República de Weimar. La fase de relativa estabilidad, entre 1924 y 1929, que alimentaría el mito de los "dorados años veinte", no fue más que un breve interludio. El proceso de democratización, iniciado con la creación de la república y su constitución republicana, se vio minado por tendencias fascistas, cada vez más agresivas.

Debilidad de la República

La relegación y posterior liquidación de los elementos democráticos, estipulados en la Constitución, fueron propiciadas por la falta de un consenso democrático fundamental en la población, por la escisión existente, en el seno del movimiento obrero —un ala socialdemócrata y otra comunista—, así como por el fraccionamiento cada vez mayor de la izquierda que no pudo hacer frente al avance, en filas cerradas, de las fuerzas fascistas. La República no se desgastó en la lucha entre derechas e izquierdas, es decir, entre fascistas y comunistas, sino que fracasó por la falta de unidad de acción en el ala demócrata. En lugar de luchar contra el adversario común, la izquierda desperdició sus energías en luchas entre las diferentes tendencias y fracciones. Los comunistas tildaron a los socialdemócratas de "socialfascistas" y los socialdemócratas, por su parte, acusaron a los comunistas de agrupación antidemocrática, a la que, en el fondo, consideraban tan peligrosa como la de los nacionalsocialistas. Así, no se percataron del peligro real de una toma del poder nacionalsocialista, que empezó a perfilarse, netamente, a partir de la crisis económica mundial de 1929.

Rápida sucesión de las modas

Literariamente, aquella época, sacudida por enfrentamientos de clase y crisis estructurales, fue altamente contradictoria, y por ello se resiste a una valoración de conjunto. Muchos escritores consideraron también la derrota del Imperio guillermino como un descalabro de técnicas y asuntos literarios tradicionales. La sucesión vertiginosa de tendencias y modas —expresionismo, dadaísmo, Nueva Objetividad, americanismo—, puso de manifiesto las dificultades orientativas, entre la inteligencia literaria, con vistas a una nueva constelación. Parte de los autores tradujo su experiencia de la guerra y la revolución en una politización de su creación artística; a otros, sin embargo, esa misma experiencia les llevó a desproveer el arte, de manera programática, de todo contexto político. Entre ambas posturas convivía una gran variedad de actitudes, coexistiendo el compromiso social del escritor con el individualismo, el tradicionalismo, el nihilismo, el subjetivismo extremo y el intimismo.

La literatura como mercancía

El dinero prima sobre el arte

La República de Weimar significa, no sólo políticamente, una fase de transformación que forzó a los escritores a tomar ciertas actitudes ideológicas y artísticas, sino que provocó también un cambio en la génesis de la literatura. El autor dependía, cada vez más, de un aparato de producción y distribución, extraño e ininteligible para él, que se fue organizando según las leyes del mercado y que tenía en cuenta el arte exclusivamente desde el punto de vista de su posible utilización. Tampoco aquellos escritores que entendían su propia producción literaria como un acto "puro" de creación artística, y se consideraban a sí mismos como "creado-

res autónomos de eternos valores culturales", pudieron seguir descartando la idea de la literatura como mercancía. Ya a finales del siglo XVIII, los escritores habían descubierto que la literatura era una mercancía, pero hasta el siglo XX los contemporáneos no cobraron conciencia plena de ello. El pleito que llevó Brecht, en los años 20, contra la Nero-Film A.G. y con el que intentó defenderse contra la falsificación de su obra en el cine —conocido en la historia de la literatura como *Dreigroschenprozeß (Pleito de tres cuartos)*—, puso de relieve que una obra de arte era utilizable de cualquier manera, una vez estuviera en el mercado. Brecht describió las modificaciones, que había sufrido su *Opera de tres cuartos* a manos de la Nero-Film A. G., como "producción de explotación", en la que la obra de arte original aparece desmembrada, destruida y desfigurada hasta ser irreconocible. El desmontaje de las obras de arte, según Brecht, obedecía a las mismas leyes del mercado que las del desguace de coches. "Una obra de arte se puede descomponer en piezas, algunas de las cuales pueden ser desechadas. Es mecánicamente desmontable, conforme a criterios económicos y policiales" *(Pleito de tres cuartos).*

Original versus reproducción

Walter Benjamin, en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reduzierbarkeit (La obra de arte en la era de su posible reducción técnica,* 1936), describió, con agudeza, los cambios que producía esa división del trabajo en el proceso de fabricación: el autor paulatinamente se convierte de productor "libre" en mero suministrador de la empresa cultural burguesa. La calidad estética y conceptual de la literatura, que es la esencia de su carácter artístico, contrasta con su valor económico, determinado por factores tales como el interés del público, el gusto, los hábitos de lectura y las modas. Puesto que la calidad estética de una obra sólo puede trasmitirse por vía del mercado, prevalece claramente el aspecto económico, que "imprime su carácter a la totalidad de la producción literaria, ya que las instancias interesadas en el aspecto económico tienen múltiples efectos en la producción literaria, cambiando estos productos, bien mediante una influencia directa o bien porque el autor, consciente o inconscientemente, ya anticipa las expectaciones de sus clientes o compradores" (F. Kron).

Autor/empresario

Únicamente en casos excepcionales, la calidad estética de una obra coincide con su éxito comercial, abriendo así un espacio relativamente amplio para que el autor se realice como tal. Generalmente, las leyes de mercado ocasionaban una nivelación entre literatura supuestamente "elevada" y literatura amena, acelerando así un proceso que se hizo patente en el llamado negocio de los *bestsellers,* y cuyos efectos nocivos fueron anticipados por el contemporáneo Carl von Ossietzky, quien lo expresa del siguiente modo: "El editor acosado necesita el éxito a cualquier precio. Encarga y promueve ciertas ideas —o lo que considera como tales—, obligando a un autor que se inclina por lo sombrío a escribir con tonos luminosos. De esta manera, el editor confunde al autor y le despoja de todo rasgo personal. O, por el contrario, anima a un autor, ensalzado por un éxito casual, a que continúe explotando el mismo filón, rechazando otras propuestas por no ser atractivas. El

editor niega así a sus gentes todo derecho al desarrollo, restando a la literatura el atractivo de la versatilidad, y exhibe sus autores estandarizados igual que a una colección de mariposas. [...] Cada vez que un libro, por su forma y contenido novedosos, en cuestión de días está en boca de todos, los editores andan diciendo en inumerables redacciones: 'Deberíamos hacernos con algo parecido'"(1929).

El poder asimilador del mercado

Ahora bien, sería erróneo suponer que la totalidad de la producción literaria durante la República de Weimar estaba normalizada y que los autores disidentes no tenían posibilidad comercial alguna. Al contrario. En algunos casos aislados, el mercado pudo hacer llegar también al público aquellos temas y técnicas que caían fuera del texto, o que iban contracorriente de las modas literarias en boga. Walter Benjamin, ya en su día, había hecho la sorprendente revelación "de que el aparato burgués de producción y publicación es capaz de asimilar, e incluso propagar, una enorme cantidad de temas revolucionarios, sin, por ello, poner en duda seriamente la existencia propia, ni la de la clase que es propietaria del aparato" (1934). La comercialización del expresionismo y de la revolución literaria del dadaísmo, a comienzos de la República de Weimar, fue tan elocuente como la comercialización de la novela de guerra durante la etapa final. Esa tendencia se observa a las claras en el *bestseller* de Remarque *Im Westen nichts Neues (Sin novedad en el frente)* y la subsiguiente moda de las novelas de este género. Entre 1928 y 1932, se publicaron más de doscientas novelas de guerra. Tal producción en masa tuvo como consecuencia que en la novela de guerra se vieran neutralizadas las posibilidades de crítica social.

Concentración de la prensa

Por añadidura, la labor literaria se vio influida por la creciente concentración de la prensa que, a su vez, seguía el dictado de las leyes de mercado. Para poder sobrevivir, los escritores, ya en el siglo XVIII, habían tenido que colaborar en revistas o habían publicado sus obras por entregas en periódicos antes de editarlas en versión íntegra. La concentración de la prensa durante la República de Weimar limitó enormemente las posibilidades de publicación a los intelectuales críticos. El imperio de la prensa, bajo el mando de Alfred Hugenberg —antiguo gerente de Krupp, de ideología nacionalista— imperio financiado por la industria pesada alemana, abría sus páginas sólo a los autores dispuestos a adaptarse a la línea ideológica del monopolio —antisemitismo, antidemocratismo, difamación de intelectuales. Frente a la prensa masiva del monopolio Hugenberg, dueño de periódicos, revistas, imprentas y de un servicio de estereotipia para provincias, la influencia de los periódicos democráticos, liberales y socialistas fue escasísima. Si bien es cierto que algunas revistas destacadas, como la *Escena universal,* editada por Ossietzky y Tucholsky, y *La antorcha,* editada por Karl Kraus, gozaron de gran prestigio entre los intelectuales críticos, alcanzando también cierta repercusión e importancia política como publicaciones de la oposición. A pesar de ello, no significaron una alternativa a la prensa de masas, como no lo fueron tampoco los numerosos periódicos de izquierdas, de tiradas limitadas.

La concentración de la prensa, la formación de grandes editoriales —Ullstein,

Mosse, Scherl— y la construcción de una industria del ocio, cada vez más amplia, estructurada y organizada en círculos de lectores, fundados expresamente con este propósito, obligaron al escritor a adaptarse a las exigencias. Sólo pudieron sustraerse a esta presión los autores prominentes, con éxito de ventas o con posibilidades de publicar en editoriales y revistas de izquierdas. Los autores izquierdistas pronto se dieron cuenta del peligro que significaba esa concentración, y fundaron sus propias editoriales —la editorial Malik, por ejemplo—, su propia prensa y sus propios círculos de lectores, concebidos como alternativa al negocio del libro burgués. Así, al brindar posibilidades de publicación a autores de su mismo signo, abrieron nuevas vías para un público alternativo. La creciente divulgación de la literatura de masas tomó un nuevo cariz durante la República de Weimar, significando una restricción más en la labor del escritor. La editorial Scherl, perteneciente al monopolio Hugenberg, lanzó fascículos en tiradas de millones, inundando el mercado de una literatura amena barata. Fueron, por tanto, especialmente los escritores de literatura amena los que tuvieron dificultades para imponerse frente a tal competencia. La serie de las *Novelas rojas de un marco,* sacada por la "Asociación de Escritores Proletario-revolucionarios" en la editorial Malik, fue un intento de contrarrestar los efectos de una literatura masiva conformista.

Los escritores se organizan

Como reacción a la dependencia del mercado y sus leyes, se formaron, durante la República de Weimar, organizaciones de escritores con la función de representar los intereses económicos de los autores. Ya a finales del siglo XVIII vemos inicios de una tal representación de los intereses económicos, pero tan sólo en 1842, con la fundación de la "Unión de Literatos de Leipzig", se creó una organización, de cierta importancia, para la profesión del escritor. "La reimpresión, la responsabilidad legal e ilegal de la prensa y la censura" fueron los "tres puntos" que la "Unión de Literatos de Leipzig" declaró, según sus estatutos, "objeto de incesante deliberación y determinación". La cuestión de la reimpresión incidía en lo reglamentado sobre los derechos de autor y del editor; y la de censura se limitaba, más bien, a unos planteamientos políticos generales, que la Unión de Literatos, en el fondo, quería excluir de sus estatutos. Una vez que la "Unión de Literatos de Leipzig", tras la fracasada revolución de 1848, perdió prácticamente toda su importancia, se fundaba, en 1878 y de nuevo en Leipzig, la "Unión General de Escritores Alemanes", con el propósito de "defender enérgicamente los intereses del escritor", intercediendo, muy especialmente, por una mejora de la situación social de los escritores. En pocos años se fundaron múltiples organizaciones suprarregionales ("Asociación Alemana de Escritores", 1885; "Unión Alemana de Escritores, 1887; "Asociación para la Defensa de los Escritores Alemanes", 1887; "Alianza Alemana de Escritores", 1888; "Asociación General de Escritores", 1901), algunas de las cuales se fusionaron, pero otras se enzarzaron en recíprocas competencias. Ahora bien, no se logró una organización unitaria y convincente, debido al individualismo de los escritores y a la divergencia de ideas sociopolíticas. La cuestión de si las organizaciones de escritores debían limitarse estrictamente a representar los intereses económicos de sus socios o no, fue un punto de constante controversia y concluyó en disoluciones, secesiones y fraccionamientos. Tan sólo la "Schutzverband deutscher Schriftsteller" ("Unión Protectora de Escritores Alemanes")(SDS), fundada en 1909 en Berlín, adquiriría cierto peso real. En ella se integraron prácti-

camente todos los autores importantes de la época. Esta unión ambicionó "la protección, representación y defensa de los intereses profesionales de sus socios en el campo económico, legal e intelectual".

La SDS se convirtió en una organización normativa para el oficio del escritor. Disponía de unas directrices claras acerca de la representación de los intereses profesionales, legales, económicos y sociales de los escritores asociados en ella. Según sus estatutos, garantizaba también la "protección legal en el caso de confiscación de libros, o en el de ingerencias del Estado en las actividades de sus socios". La práctica totalidad de los autores de relieve de la República de Weimar pertenecían a la SDS. En 1924, Alfred Döblin presidió la unión y posteriormente Theodor Heuss, primer Presidente de la República Federal.

PEN-Club

Aparte de la SDS fue el PEN-Club internacional, fundado en 1921, a raíz de la Primera Guerra Mundial y que lucharía "por la paz mundial" y "contra el odio entre los pueblos y las razas", el que cobró más relieve, ya que permitió que los autores mantuvieran y defendieran sus posturas. No se trataba, pues, tanto de una representación de intereses económicos como de una meta sociopolítica que se fue desgajando de la composición internacional de la asociación. Es decir, que la SDS y el PEN-Club no fueron empresas rivales, sino complementarias. No era raro el que un escritor fuese socio de ambas asociaciones a la vez.

Otro carácter muy distinto al de estas dos organizaciones de escritores —el PEN-Club pervive todavía— presentaba la "Bund Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller" (BPRS- Asociación de Escritores Proletario-Revolucionarios), fundada en 1928. Integrada fundamentalmente por una cooperativa de escritores comunis-



Alfred Döblin, Thomas Mann y Ricarda Huch en una sesión de la Academia Prusiana de las Artes

tas y socialistas, miembros de la SDS, formaba la sección alemana de la "Internationale Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller" (IVRS- Asociación Internacional de Escritores Revolucionarios), fundada en 1927 y que pretendió ser una respuesta al PEN-Club. La BPRS, a la que pertenecían autores de la talla de Erich Weinert, Johannes R. Becher, Anna Seghers, Willi Bredel, Karl Grünberg y Hans Marchwitza, entendía la literatura como "componente importante de la superestructura ideológica de la sociedad". En oposición a la SDS, se definía como una organización reivindicadora de una representación política. La BPRS aprovechó el nacimiento de una literatura proletaria, para asegurar a la literatura "un puesto de vanguardia dentro de la literatura obrera y convertirla en arma del proletariado, como parte de la totalidad literaria" (Programa de acción, 1928).



Asociaciones nacionalistas

No sólo los autores socialistas y comunistas se organizaron en asociaciones políticas de intereses; también los escritores nacionalistas, conservadores, reaccionarios y fascistas empezaron, ya durante la República de Weimar, a unirse en asociaciones propias. Por ejemplo, la "Asociación Nacional de Escritores Alemanes" y el "Círculo Wartburgués de Poetas Alemanes" tenían una orientación inequívocamente nacionalista. La "Unión Combativa para la Cultura Alemana", fundada en 1927 por Alfred Rosenberg bajo el nombre de "Sociedad Nacionalsocialista para la Cultura Alemana" estaba próxima al Nacionalsocialismo, siendo una organización cultural prácticamente fascista.

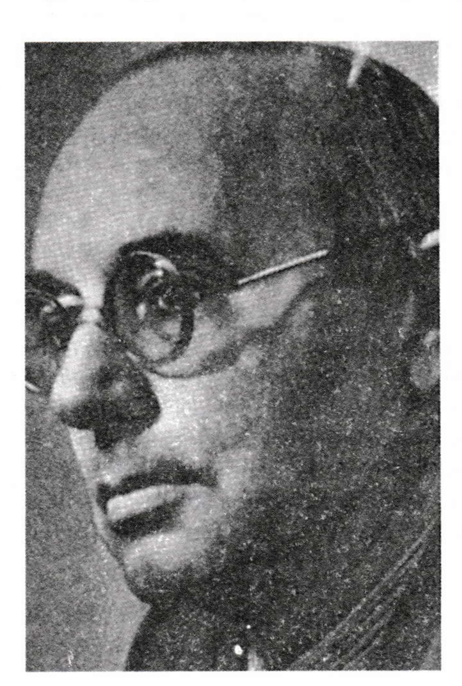
"La censura no se practica" - Persecuciones de escritores

El artículo 118 de la Constitución de la República de Weimar recoge las siguientes frases significativas: "Todo alemán tiene el derecho a expresarse libremente, mediante la palabra escrita o impresa, en imágenes o en cualquier otra forma [...] Queda abolida la censura". Pero la realidad fue muy distinta.

Libertad de expresión

La libertad de expresión, garantizada por la Constitución, tan sólo existió sobre el papel y fue minada progresivamente, durante los últimos años de la República, con leyes especiales. Una paulatina destrucción de las libertades burguesas se observa, de manera progresiva, en la República de Weimar, con la "Ley para la Protección de la República" de 1922, dictada después del asesinato de Rathenau, contra la derecha nacionalista pero que se aplicaría, casi exclusivamente, contra autores liberales, izquierdistas, socialistas y comunistas. Los autores partidarios del conservadurismo o incluso del nacionalsocialismo, que enaltecían en sus escritos la violencia, el asesinato y la crueldad, como lo hicieron por ejemplo los autores de las numerosas novelas de extrema derecha que versaban sobre el cuerpo de voluntarios, no fueron normalmente procesados. Incluso, en alguna ocasión, fueron aclamados, y patrocinados, públicamente. Tal fue el caso de Arnolt Bronnen, antiguo expresionista y posterior nacionalsocialista, que con su novela *O.S.* (1929) atentó claramente contra las leyes vigentes de la República. Ahora bien, a otro anti-

guo expresionista —Johannes R. Becher—, que en la Primera Guerra Mundial y en la Revolución de Noviembre simpatizó con las posturas del movimiento obrero, afiliándose al Partido Comunista en 1929, le fue aplicada la nueva ley protectora de la República. En 1925 se le confiscó un libro de poemas, siendo encarcelado por algún tiempo. En 1927 se celebró un juicio, por alta traición, contra Becher, juicio que no sólo se basaba en el tomo ya confiscado, sino también en otros escritos publicados entretanto. No pudo comprobarse que Becher hubiese incurrido en hechos delictivos. Ni siquiera se ponían en tela de juicio. La acusación se basaba exclusivamente en las manifestaciones literarias. El juicio levantó enorme indignación por parte del público. Tanto fue así que muchos intelectuales y escritores, aunque no compartieran la postura política y literaria de Becher, tomaron parte en las acciones de protesta. Alfred Kerr, un influyente crítico de la época, escribió esta frase memorable: "Un Johannes R. Becher lo eres tú, y tú, y tú, y mañana lo seremos todos", explicando de esta forma que las medidas de acusación iban dirigidas contra la totalidad de la inteligencia crítica de la República de Weimar. En efecto, el juicio contra Becher se suspendió en 1928, entre otras causas por la presión de la opinión pública. Pero, la persecución de intelectuales críticos continuó.



Johannes R. Becher (1891-1958)

La Ley antipornografía

Esta ley, dictada en 1926, sirvió de pretexto, en mayor medida aún que la "Ley para la Protección de la República", para silenciar a autores non gratos. Thomas Mann reconoció perfectamente la intencionalidad política de la ley y escribió a este respecto: "La necesidad de proteger a nuestra juventud contra la pornografía, esa necesidad en la que, supuestamente, se basa el proyecto de ley en cuestión, para cualquier lector o intelectual no es más que un pretexto poco fiable que se han inventado sus autores para asegurarse unos recursos legales contra la intelectualidad y contra su libertad". A pesar de las numerosas protestas públicas, no fue posible impedir la aprobación de dicha ley. Basándose en leyes especiales, dictadas en 1922 y 1926, se procedió a prohibir un gran número de libros y películas. La película de Eisenstein *El acorazado Potemkin,* la película proletario-revolucionaria *Kuhle Wampe,* así como *Sin novedad en el frente,* basada en la novela homónima de Remarque, fueron prohibidas, al igual que las obras de teatro *La madre* y *Santa Juana de los Mataderos* de Brecht. Los afectados por estas prohibiciones eran, principalmente, autores de izquierda y comunistas, cuyas obras se llegaron a considerar una amenaza y una afrenta política. La irónica frase de Heinrich Mann: "En la Constitución, algo se dice sobre la libertad de expresión. Pero se refiere a la ex-

presión burguesa", incide sobre la verdadera índole de la práctica oficial de las prohibiciones. A todo ello había que sumar el agravante de que tales medidas no sólo iban dirigidas contra los autores y sus obras, sino también contra los editores y libreros, quienes fueron acusados de alta traición ante el Tribunal Supremo de Justicia.

Aunque las leyes existentes dejaban a la justicia política un amplio margen para perseguir y hacer callar a autores non gratos, esas leyes, a los ojos de las fuerzas conservadoras y reaccionarias, seguían siendo demasiado liberales. En 1930 se dictó una nueva versión, más contundente todavía, de la "Ley para la Protección de la República".

Decreto-ley de prensa

En 1931 se dicta el así llamado "Decreto-ley de prensa", mediante el cual las autoridades podían, sin orden del juez, secuestrar publicaciones y prohibir la publicación de periódicos y revistas en un plazo que abarcaba hasta ocho meses. A raíz de estas nuevas leyes, mucho más rígidas, Willi Bredel, el autor de las famosas novelas proletario-revolucionarias *Rosenhofstraße (Calle Rosenhof)* y *Maschinenfabrik N & K (N&K, fábrica de maquinaria)*, y redactor del *Kommunistische Volkszeitung (Diario Comunista Popular)*, fue condenado a dos años de prisión, por alta traición y traición literaria a la patria. A pesar de las múltiples protestas no se pudo conseguir, como en el caso de Becher, la suspensión del juicio. También fueron prohibidas otras novelas revolucionarias, como por ejemplo: *Sturm auf Essen (Asalto a Essen)*, de Hans Marchwitza, y *Barrikaden am Wedding (Barricadas en el Wedding)*, de Klaus Neukrantz. El vigilar y espiar a autores que, o bien estaban afiliados al KPD (Partido Comunista Alemán) o se consideraban simpatizantes, estaba a la orden del día hacia finales de la República de Weimar. En mayo de 1930 se encontraban encarcelados más de 30 redactores de periódicos comunistas; en 1931 esta cifra ascendía a más de 65. En 1931, se prohibió la aparición de 44 periódicos y revistas comunistas. En 1932, también se prohibió durante unos días la publicación social-demócrata *Vorwärts (Adelante)*. La agravación general de la situación, y el incremento de la represión, saltan especialmente a la vista en 1931, en el juicio contra Carl von Ossietzky. El editor de la prestigiosa revista, *La escena universal*, quien más tarde moriría de las secuelas producidas por las torturas a las que fue sometido en el campo de concentración, fue procesado a causa de un artículo en el que desvelaba detalles del rearme de la aviación, un rearme prohibido por la constitución. En lugar de pleitear, como era debido, contra las prácticas anticonstitucionales del Ministerio de Guerra, los jueces condenaron a Ossietzky, quien había sacado a la luz pública esas infracciones de la ley, a año y medio de cárcel.

Ante semejante situación, la "Unión para la Protección de los Escritores Alemanes" (SDS) falló, prácticamente, por completo. Ya durante los enfrentamientos a causa del "Artículo contra pornografía" se había producido una escisión en el seno de la asociación. Mientras que la mayoría de los miembros luchó enérgicamente contra la nueva enmienda, tratando de concienciar al público, Theodor Heuss, diputado parlamentario y presidente de la Unión, votó en el parlamento por la incorporación de la controvertida ley.

Escisión de la SDS

Los subsiguientes enfrentamientos en el seno de la Unión llevaron a una creciente polarización entre la junta directiva y los socios. La controversia de si la SDS debía representar exclusivamente los intereses del gremio de los escritores o si también debiera tomar postura en las cuestiones políticas, desembocó finalmente, en 1932, en una escisión. Aparte de la izquierdista Unión berlinesa, a la que pertenecía la prominencia literaria, se establecieron en provincias uniones derechistas, en donde los socios conservadores y nacionalsocialistas llevaban la voz cantante, excluyéndose a autores de izquierdas. La difamación de autores de izquierdas cobró, en la fase tardía de la República de Weimar, tales dimensiones que el *Völkischer Beobachter (Observador del Pueblo)*, órgano oficial de los nacionalsocialistas, en agosto de 1932 pudo publicar, impunemente, una lista de autores, difamándolos como "representantes de un decadente periodo de depresión". Se les amenazaba, además, desde esas páginas, con la prohibición de sus libros, en caso de que los nacionalsocialistas tomaran el poder. En esta lista figuraban los nombres de muchos autores, cuyos libros, efectivamente, fueron prohibidos y quemados, en 1933, y quienes fueron obligados a exiliarse.

El lugar de la literatura en la lucha competitiva entre los medios

La estructura capitalista de la empresa literaria, la supresión y la censura, no son, en un principio, fenómenos exclusivos del siglo XX. Los encontramos ya en el siglo XVIII. Pero en la República de Weimar, los nuevos medios del cine y la radio experimentarán un auge adicional. De la misma manera que el descubrimiento de la fotografía, en el siglo XIX, había revolucionado la pintura, los nuevos medios cambiarían la literatura, sin que los contemporáneos afectados se diesen cumplida cuenta del alcance de esta revolución. Los nuevos medios se disputaron, con la literatura y el teatro, el derecho a una representación cultural exclusiva, derecho vigente desde siglos atrás, creando así una situación de competencia que provocó reacciones muy diversas entre los escritores. Algunos de ellos intentaron hacer caso omiso de los medios o tildarlos simplemente de "antiartísticos", como lo hiciera Thomas Mann. Otros , sin embargo, como Kafka, no se equivocaron al temer una "uniformización" de la conciencia. Algunos más oponían la "inmortalidad del teatro" (Max Reinhardt) a la "desalmada mecanización del cine". Mientras que la mayoría de los autores tomó parte en la discusión de si la radio y el cine eran formas artísticas —discusión que por otra parte parece anacrónica en vista del rápido desarrollo y los éxitos de los nuevos medios—, algunos pocos se fueron dando cuenta de que los nuevos medios estaban cambiando el carácter del arte: "Porque las viejas formas de comunicación no quedan inalteradas, ni sobreviven al margen de las nuevas. El "cinéfilo" lee las narraciones de otra manera. Pero el que escribe narraciones también es un cinéfilo." (Brecht, *Pleito de tres cuartos).* Brecht y Benjamin fueron los primeros en teorizar sobre la nueva situación. Brecht sacó pronto, de lo que había descubierto, conclusiones para su quehacer literario, experimentando con los nuevos medios, en *Dreigroschenfilm (Película de los tres cuartos)* y *Ozeanflug (Vuelo transatlántico).*

La industria del cine y de la radio

El problema fundamental resultó ser la subordinación del cine y de la radio a las leyes de comercialización. La explotación de los nuevos medios, que pretendían el máximo provecho y la funcionalización del cine, hasta convertirlo en instrumento de propaganda reaccionaria —la UFA[1], la mayor empresa cinematográfica de Alemania, era propiedad del consorcio Hugenberg, de extrema derecha—, prácticamente restaron a los autores de crítica social toda posibilidad de experimentar con los nuevos medios. Son sintomáticas las experiencias que tuvo Brecht con la versión cinematográfica de su *Opera de tres cuartos,* emprendida por la "Nero-Film AG". Aunque había conseguido que el contrato le asegurara el derecho a tomar decisiones respecto al guión, la compañía no quiso atenerse a lo convenido y rodó una película diametralmente opuesta a las intenciones artísticas y políticas de Brecht. Brecht se dio cuenta de que el escritor era impotente frente al "aparato", degradado a mero suministrador, mientras los "medios" no fueran liberados de las ataduras de una utilización capitalista. En vista del hecho de que el cine contaba con un público masivo —la *Conferencia de Prensa Internacional* estimó, en 1926, que unos 800.000 obreros iban al cine a diario, contándose sólo en las zonas industriales más de 8000 cines grandes y medianos—, los autores de izquierdas y los comunistas consideraron una de sus tareas más apremiantes la de salvaguardar los nuevos "medios" del proceso de utilización capitalista. En los casos en que ello no fuera posible, se debía montar un programa cinematográfico y radiofónico alternativo para aprovechar las posibilidades revolucionarias inherentes a la radio y al cine (cfr. Willi Münzenberg, *Erobert den Film! [¡Conquistad el cine!]*, 1925). En efecto, se consiguió, a pesar de las condiciones de producción en extremo dificultosas, y al margen de una cinematografía burguesa, rodar películas tan importantes como *Kuhle Wampe y Mutter Krausens Fahrt ins Glück (El viaje hacia la felicidad de mamá Krause),* cuya crítica social se orientaba por el cine ruso de vanguardia (Eisenstein). Si bien es cierto que *Kuhle Wampe* fue prohibida inmediatamente, después se autorizaría su proyección, tan sólo, tras considerables cortes. Aparte del movimiento cinematográfico proletario, en el que participaban en la teoría y en la práctica renombrados autores de izquierdas, surgió también un movimiento radiofónico obrero, organizado por distintos partidos y agrupaciones de izquierdas y que intentó desarrollar, además de una crítica a la programación y a la influencia que deseaban tener en ella, una alternativa democrática a la radio —radio obrera, emisora obrera.

Al igual que ocurriera con el cine, la radio también se convirtió en disputado bastión, entre otras cosas porque, a los autores que se encontraban en aprietos económicos, les abría nuevas posibilidades de trabajo y de ingresos, liberándolos, a la vez, de una producción cultural tradicional, considerada estéril. En el congreso sobre "Literatura y radio", que tuvo lugar en 1929, además de redactores de programas participaron también numerosos escritores; entre otros, Alfred Döblin, quien apuntó las posibilidades que el nuevo "medio" encerraba para la literatura. La recuperación del medio de las ondas, el "verdadero sustrato de cualquier literatura", implicaba, en su opinión, una gran ventaja que los escritores debían aprovechar.

---

1 UFA = Universum Film A. G. *[N. del T.]*

"Ahora se trata de hacer cosas que sean habladas y que suenen. Cualquier escritor sabe que esto conlleva cambios que afectan a la sustancia misma de la obra. [...] La literatura debe, o debería, emprender cambios formales para adecuarse a la radio". Döblin hizo una versión radiofónica de su novela *Berlín Alexanderplatz,* en la que intentaba hacer justicia a sus propias exigencias de adecuación a la radio.

Los guiones radiofónicos

En cuestión de pocos años, evolucionó el nuevo género del *Hörspiel* (radionovela, o serial radiofónico). Al iniciar la radio alemana su programación, el 29 de octubre de 1923, con veladas musicales y recitales de poesía, pronto empezaron a retransmitirse también breves escenas del arte dramático, entremeses y sainetes, e incluso versiones dramáticas de mayor envergadura, con el nombre de *Sendespiel (Teatro para la radio).* Tan sólo durante el año 1926 se retransmitieron unas 500 versiones teatrales, principalmente de obras clásicas. Este fue el origen del radioteatro que iba a establecerse posteriormente como género artístico propio, alcanzando su punto culminante, después de 1945, en la República Federal. Muy pronto, se intentó también formular una teoría sobre el nuevo género y determinar sus posibles funciones. Mientras que Hermann Pongs *(El radioteatro,* 1930) describía este género, junto con el cine, como "órgano del espíritu colectivo moderno", situando su valor especialmente en la "generación y el fortalecimiento de un sentimiento colectivo imparcial"; Richard Kolb *(El horóscopo del radioteatro,* 1932) entendió este género como una forma que debe "mostrarnos el movimiento que tiene lugar dentro del hombre, antes que al hombre en movimiento". Ambas concepciones determinaron la producción radiofónica durante la República de Weimar, al igual que durante el nacionalsocialismo. Si la concepción de Pongs, por una parte, fue reformulada por Gerhart Eckart en 1941, con las miras puestas en su utilización por parte de los nacionalsocialistas *(Der Rundfunk als Führungsmittel [La radio como medio autoritario],* 1941), la concepción de Kolb, por otra parte, allanó el camino para un intimismo, parejo a la acepción de este concepto en el ámbito literario, coadyuvando a preparar la "emigración interior" también en lo que al radioteatro se refería (Eich, Huchel).

La teoría radiofónica de Brecht

La teoría sobre la radio, estrechamente vinculada a su teoría sobre el teatro didáctico, significó un intento de Brecht de utilizar las posibilidades de la radio para la crítica social. Brecht proponía transformar la radio de "aparato de distribución" en "aparato de comunicación": "La radio podría ser aparato magnífico de comunicación de la vida pública, un inmenso sistema de canales; es decir, lo sería si supiera no sólo emitir sino también recibir, haciendo que el oyente no sólo escuche sino que también hable, no aislándolo sino comunicándolo. La radio, por consiguiente, debería sobreponerse a su condición suministradora y organizar al oyente como suministrador" *(Discurso sobre la función de la radio,* 1932). Con su radiodrama *Vuelo transatlántico,* obra didáctica basada en el vuelo transatlántico de Charles Lindberg, en la que el dramaturgo planteaba, en forma dialéctica, las posibilidades de la nueva tecnología, Brecht quiso aprovechar la radio en otro sentido: "La radio de hoy en día no debe utilizar el vuelo transatlántico, sino que lo debe

transformar. La creciente concentración de los recursos mecánicos, así como la creciente especialización en la formación profesional —procesos que han de acelerarse— exigen una especie de rebelión del oyente, es decir, que éste se reactive y reponga como productor". Con todo, Brecht era consciente del carácter utópico de su propuesta de convertir la radio en un "aparato de comunicación": "Es una innovación, una propuesta que puede parecer utópica y a la que yo mismo llamo utópica cuando digo: la radio podría, o el teatro podría. Sé que las grandes instituciones no pueden hacer todo lo que podrían, ni tampoco todo lo que quieren. Quieren que les suministremos material, que las renovemos, que puedan sobrevivir a base de innovaciones. Pero de ningún modo ha de ser nuestra tarea el renovar las instituciones ideológicas sobre la base del orden social presente; al contrario, debemos conseguir, con nuestras innovaciones, que abandonen esa base. O sea, ¡por la innovación y contra las renovaciones! Debemos sacudir la base social de estos aparatos mediante incesantes propuestas para su mejor utilización, en beneficio del público en general. Debemos cuestionar que sean utilizados en beneficio de unos pocos. Aunque nuestras propuestas sean imposibles de llevar a cabo en el presente orden social, serán factibles en otro, y, sin ser más que la consecuencia natural del desarrollo técnico, sirven para propagar y conformar este nuevo orden".



La radio como transmisora de una realidad auténtica: "La emisora clandestina", grabado de Clément Moreau

INDICIOS DE UNA LITERATURA PROLETARIO-REVOLUCIONARIA

La guerra perdida, la revolución fracasada, el incremento de los enfrentamientos de clase, la división y polarización del movimiento obrero por un lado, y por otro, las tendencias a la masificación y a la competencia entre los medios, crearon una conciencia de crisis que obligó a los escritores a reflexionar sobre su quehacer literario. La experiencia de que la literatura, en su totalidad, se había demostrado incapaz de contribuir con algo esencial a la solución de las grandes cuestiones de la época era común no sólo en el ala izquierda de los autores. Pero fue entre éstos donde tal experiencia condujo a transformaciones más radicales, en lo que a la práctica literaria se refiere, así como en un debate, muy revelador, acerca de la utilidad de la literatura. Este debate, que tuvo lugar en el ala izquierda, fue provocado, o mejor dicho animado, por el ejemplo del culto ruso al proletariado, del arte proletario que se había ido formando en la Rusia revolucionaria y que fascinó sobremanera a la inteligencia de izquierdas de la República de Weimar.

El culto al proletariado se basaba primordialmente en las ideas de Bogdanov *(El arte del proletariado)*, Lunacharski *(El deber cultural de la clase obrera)* y Kershentsev *(El teatro creativo)*, todos ellos con grandes divergencias en cuanto a su concepción del arte proletario, pero de acuerdo en su común empeño. Bogda-

nov se centró sobre todo en el carácter colectivista de la literatura proletaria que la distingue de la literatura burguesa individualista. Este carácter colectivista está relacionado, según Bogdanov, con la conciencia colectiva obrera, originada por el funcionamiento capitalista del trabajo. Una literatura proletaria, entendida así, se propone como meta integrar al receptor en la solidaridad proletaria.

Culto al proletariado

Los intelectuales, efectivamente, pueden crear arte en interés del proletariado, e incluso convertirse en "portavoces artísticos del proletariado" y en "organizadores de sus propias fuerzas y de su conciencia en forma artística", si están "verdadera y sinceramente convencidos de las metas e ideales, de la mentalidad de este colectivo". Por otra parte, Lunacharski distinguió entre arte socialista —realizable sólo bajo el socialismo— y arte proletario, que era un arte de clase, en la fase de la lucha de clases. Este arte debía reflejar una conciencia proletaria y corresponderse con los intereses del proletariado, sin tener en cuenta a los proletarios "retrógrados". Lunacharski modificó su postura frente a la de Bogdanov en lo que a la cuestión de la herencia se refiere. Consideraba necesaria la alianza entre proletarios y burguesía progresista, puesto que aquéllos necesitaban el apoyo de ésta, tanto para hacer suyo el arte tradicional como para el desarrollo de su propia práctica literaria. Las obras de arte de épocas anteriores debían estar, en sentido dialéctico, al servicio del arte proletario. Fueron de especial importancia, precisamente para los intelectuales alemanes, las teorías de Kershentsev, referidas directamente al teatro. Kershentsev eliminaba la diferencia entre actor y espectador. Cualquiera que lo deseara podía y debía participar. Los actores obreros debían seguir siendo aficionados para no perder el contacto con la realidad. Las representaciones debían enaltecer la lucha de clases, estableciendo un contacto directo con el pueblo. El que intelectuales progresistas participaran en el teatro, Kershentsev lo consideraba más bien perjudicial porque temía que fueran a entremezclar categorías burguesas del arte con el naciente gusto artístico del proletariado. Recurrir a obras burguesas no era, en opinión de Kershentsev, más que una medida de emergencia, mientras no existiera una producción proletaria apropiada. Para la representación había que actualizar obras burguesas, sacándolas de su contexto tradicional y transformándolas.

¿Líneas tradicionales?

Para la inteligencia alemana, de manera similar a la de la literatura rusa, resultó ser un problema capital la cuestión de cómo podían determinar su propia relación con la tradición, es decir, con sus contenidos y sus técnicas, y qué podían aprender de ella para la práctica presente. Por ejemplo, los ataques furiosos que George Grosz y John Heartfield dirigieron al pintor expresionista Kokoschka en el transcurso del así llamado "Debate sobre un canalla artístico" (1919-20), estuvieron motivados, según las declaraciones del propio Heartfield, por su "rechazo, políticamente fundado, del arte y especialmente del expresionismo que, tras una inicial oposición por parte de la burguesía, se había adaptado al gusto de ésta ya durante la guerra, y del todo después de la caída de noviembre". Referido a la literatura, un rechazo tal del arte conllevaba la pregunta, esencial, de si era posible, en el fondo, retomar la herencia burguesa y qué postura debería tomar el artista en los enfrenta-

mientos de clase. Kokoschka hizo un llamamiento a los ciudadanos de Dresde, con ocasión del desperfecto que una bala perdida había causado en un lienzo de Rubens. Este llamamiento, donde les pedía comportarse, en las luchas callejeras, de suerte que "la cultura humana no corriera peligro", fue interpretado por Grosz y Heartfield como expresión de un cinismo misántropo, que anteponía la conservación de las obras de arte a la de las vidas humanas. Para quienes con su propio arte —Grosz como dibujante y Heartfield como creador del fotomontaje político— intentaban tomar nuevos rumbos, el arte burgués y el vanguardismo postburgués, representado por Kokoschka, no podían ser más que instrumentos de diversión, fomentados por los que estaban en el poder, y que para la mayoría de la población no tenían "valor vital" alguno. Tras la provocadora pregunta "¿De qué le sirve el arte al obrero?" se ocultaba, en el fondo, la pregunta, más transcendental, sobre el carácter clasista de todo arte. Las experiencias vividas en la Primera Guerra Mundial habían llevado a Grosz y Heartfield, precisamente, a la convicción de que era "un error garrafal creer que el espíritu o cualquier intelectual regían el mundo: Goethe bajo fuego de tambor, Nietzsche con mochila, Jesús en las trincheras —sigue habiendo gente que toma el espíritu y el arte por una fuerza autóctona" (1925).

Movimiento antiartístico

Como reacción a las "tendencias abstrusas e idealistas de un supuesto arte sagrado, cuyos seguidores meditaban sobre el cubo y el gótico mientras los generales pintaban la historia con sangre" (Grosz/Heartfield), se formó, durante la crisis revolucionaria de postguerra que sufrió la República, el dadaísmo, una tendencia antiburguesa en el arte y la literatura, cuya "fuerza revolucionaria" consistía, según Benjamin, "en comprobar la autenticidad del arte". El ímpetu revolucionario de este movimiento antiartístico podía entrar en acción, siempre que estuviera aliado con la idea del carácter clasista de la literatura, así como con la orientación hacia una nueva literatura proletaria. Sin embargo, se tornaría estéril, degenerando en mera iconoclastia e ineficaces ademanes de protesta, si se limitaba a practicar y legitimar una concepción propia del arte, independiente de cualquier función social. La negación del arte burgués que contiene el panfleto "Canalla artístico": —"¡Celebramos con regocijo que las balas se hayan perdido en galerías y palacios y en obras maestras de Rubens, en lugar de haber ido a parar en las casas de los pobres de los barrios obreros!"—, así como el tono grosero, que también se encuentra en otros manifiestos dadaístas de la época, fueron acogidos críticamente en el ala izquierda, tildándose como incitación pública al vandalismo, especialmente en las páginas de la *Rote Fahne (Bandera roja)*, revista literaria portavoz del Partido Comunista Alemán. Al contrario que Grosz y Heartfield, Gertrud Alexander, la influyente comentarista literaria que desde las páginas de la *Bandera roja* decidió el rumbo literario del KPD durante los primeros años de la República de Weimar, siguió creyendo en el "valor vital" del arte burgués para la clase obrera. Gertrud Alexander estimaba que precisamente la literatura clásica del siglo XVIII era una herencia a la que debía remontarse la clase obrera de la República de Weimar. Esta valoración de la literatura clásica alemana, que también se desprende de las numerosas recensiones aparecidas en la *Bandera roja* sobre montajes de teatro clásico, iba acompañada de un rechazo rotundo de todas las corrientes vanguardistas, como el expresionismo y el dadaísmo. Ambas corrientes, independientemente de la hostilidad existente entre ellas, se consideraban fenómenos y productos de la clase bur-

guesa en decadencia y había que criticarlas como tales. Que se tomara la literatura clásica como punto de referencia fue también la causa de la desconfianza extrema con que el Partido Comunista, durante los primeros años de la República de Weimar, registraba los débiles intentos de conseguir una literatura proletaria. *Bandera roja* comenta el proyecto de Piscator para un teatro proletario como sigue: "Pues entonces, que no se le llame teatro, sino que se llame por su verdadero nombre: propaganda. ¡El rótulo teatro obliga a producir arte, logros artísticos! [...] ¡El arte es una cosa demasiado sagrada para que deba prestar su nombre a un engendro propagandístico! [...] Lo que necesita el obrero hoy en día es un arte fuerte [...], que también puede ser de origen burgués, pero, eso sí, ha de ser arte".

La concepción que de la herencia tenía el Partido Comunista se remontaba a la crítica literaria que en el siglo XIX había escrito Franz Mehring sobre la Ilustración y el Clasicismo alemanes, cuyo protagonismo en el llamado "debate sobre expresionismo" fue de importancia decisiva para la teoría y la práctica literarias posteriores en la RDA. El problema de tal concepción consistió sobre todo en que proponía, en términos absolutos, una determinada forma histórica que debía tomar la práctica literaria, enfrentándola con la modernidad y dificultando, de esta manera, tanto el desarrollo de un arte proletario como la experimentación creativa con nuevas técnicas literarias. Se levantaron protestas contra esta sobreestimación de la temprana literatura burguesa y contra la subestimación de las posibilidades de que disponía la literatura proletaria, dadas las circunstancias capitalistas. Que el KPD persiguiera una política cultural de este tipo, fue motivo para que se escucharan airadas protestas, precisamente entre las filas de artistas y escritores que, con motivo de la Revolución de Noviembre, se habían radicalizado políticamente, afiliándose a distintos partidos aún más a la izquierda del KPD[1]. La revista literaria *La acción,* por ejemplo, celebró con las siguientes palabras la aparición del panfleto "Canalla artístico": "Por amor a la cultura, cuanta más 'cultura' se destruya, mejor. Por amor al arte, cuantas más 'obras de arte' se destruyan, mejor. [...] ¡Camaradas! ¡Muera el respeto a toda esa cultura burguesa! ¡Derribad los viejos ídolos! ¡En nombre de una futura cultura proletaria!" (1920).

¿Un arte del proletariado?

Durante los años de crisis, entre 1919 y 1923, se produjo una viva polémica, especialmente entre autores anarquistas y comunistas de extrema izquierda, sobre las posibilidades de la literatura proletaria en la sociedad burguesa. En el transcurso de esta polémica, no sólo se fue formando una mínima práctica literaria proletaria, sino también se intentó definir, por vez primera, lo que podía o debía ser la literatura proletaria en Alemania: "El arte proletario es el arte del proletariado como clase dominante. Mientras no exista el proletariado como clase dominante, el arte proletario seguirá siendo la expresión artística de la clase oprimida y, como tal, se la seguirá oprimiendo, es decir, se la silenciará, se la perseguirá, se la prohibirá y, carente de medios de difusión, acabará siendo ilegal" (Kanehl).

Para evitar estos males, ya en 1919, se había fundado en Berlín una "Unión para el Arte Proletario", a la que estuvieron afiliados escritores, artistas y comités de empresa que pretendían "preparar un nuevo arte proletario para espiritualizar e

[1] KPD = Kommunistische Partei Deutschlands.

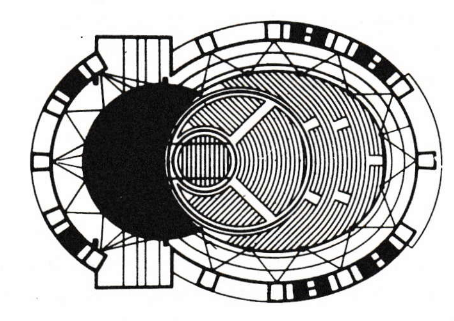
impulsar la revolución". La Unión, tras haber colaborado brevemente con *Tribuna,* órgano expresionista y sindicalista, fundó su propio "Teatro proletario de la Unión para el Arte Proletario". La colaboración con *Tribuna,* por cierto, no había estado exenta de tensiones, y el intento de fundar un teatro propio fracasó en cuestión de meses por las contradicciones internas. El intento de transformar espontáneamente el arte en acción revolucionaria —"El teatro ha de ser la voz de las masas que llame a la acción; una señal para la acción, proclamando lo extremado de su situación y las esperanzas que tiene puestas en su empeño"— resultó ilusorio, quedando, además, desvirtuado por la práctica teatral. La obra de Herbert Kranz, *Die Freiheit (La libertad),* estrenada por la Unión, tuvo un efecto mucho más inhibitorio que el efecto revolucionario que quería provocar en los espectadores. En esta obra, ocho obreros y marineros, condenados a muerte por su actitud pacifista, no aprovechan la oportunidad de escaparse, purificándose, en lugar de ello, en un estado de "libertad interior" y aceptando ser ejecutados. La teoría y práctica literaria proletaria aún estaba en sus comienzos. Las obras de Franz Jung, *Die Kanaker (Los canacos)* y *Wie lange noch? (¿Cuánto tiempo aún?),* así como el poema de Oskar Kanehl *Steh auf, Prolet, Straße frei! (¡Levántate, proletario, tienes vía libre!)* y las reflexiones de Erich Mühsam, Erwin Piscator, Gustav Wangenheim, George Grosz y John Heartfield eran, solamente, prometedores comienzos de una teoría y práctica literaria proletaria, por muy alejados que estuvieran de la realización de su ambicioso concepto literario.

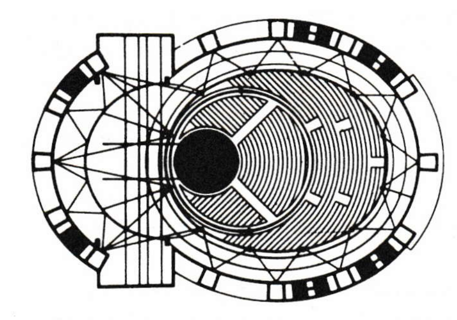
Teatro de obreros revolucionarios

En otoño del mismo año, Piscator y Schüller fundaron otro teatro. El subtítulo mismo, "Teatro de obreros revolucionarios de Berlín y suburbios", sugiere ya que no se trataba de una institución cultural autónoma, como lo seguía siendo la "Unión para el Arte Proletario" pese a los esfuerzos contrarios, sino de una parte integrante del movimiento obrero y de la organización política con él relacionada. Desde octubre de 1920 hasta su prohibición, en abril de 1921, el "Teatro Proletario" realizó más de cincuenta representaciones. Como asociación, con asambleas regulares en donde se decidía la función del teatro, el "Teatro Proletario", con locales propios, compitió con la "Escena Popular", de signo socialdemócrata. En el "Teatro Proletario" no sólo estaba abolida la jerarquía teatral tradicional, sustituida por una labor colectiva, sino que también la división entre actor y espectador tendía a anularse.

Piscator exigía del teatro proletario "que como empresa rompiese con la tradición capitalista, creando una relación de igualdad entre la dirección, los actores, los decoradores y todos los demás empleados técnicos y administrativos, así como con los consumidores, —el público—, y que contribuyese a la formación de un interés común y de una voluntad laboral colectiva". El "Teatro Proletario" se propuso, como una de sus tareas principales, estrenar una dramaturgia proletario-revolucionaria contemporánea. Pero también la escenificación de obras clásicas —por ejemplo, *La muerte de Dantón,* de Büchner y *Los tejedores,* de Hauptmann— fueron, para Piscator y Schüller, una manera de atraer a los obreros hacia posturas proletario-revolucionarias. Al "desempolvar la literatura tradicional, suprimiendo o reforzando ciertos pasajes, quizás añadiendo un preludio o un epílogo", se intentaba aprovechar, funcionalmente, la herencia burguesa: "En tales obras aparece el viejo mundo, familiar a los más retrógrados, lo que servirá para demostrar que

toda propaganda ha de comenzar por revelar la utopía ante el ejemplo de lo existente." Una vez prohibido el "Teatro Proletario", Piscator tardó muchos años en crear de nuevo un teatro propio. Tan sólo en 1927 y tras haber trabajado en varias escenificaciones para el "Escenario Popular" —contra el que tanto había luchado—, y haber desarrollado en él su propio estilo, Piscator inauguró un teatro propio. Fue el llamado primer escenario de Piscator, en donde llevó a cabo un teatro político independiente, y diferente, en su esencia, del teatro proletario de principios de los años 20. Piscator intentó realizar, sirviéndose de los medios de la dirección, del cine, de la proyección, etc., una forma de teatro didáctico político, en el que aparentemente se anulaba la diferencia entre teatro burgués y teatro proletario. Lo cierto es que, el teatro de Piscator, pronto se convirtió en un acontecimiento social, degustado también por la gente "fina". Durante su labor teatral, Piscator dio sorprendentes impulsos al desarrollo de la técnica escenográfica, y, aprovechando los nuevos medios, sentó las directrices básicas para un estilo moderno de escenificación. Pero a largo plazo no consiguió subsanar los puntos débiles que aparecían en algunas de sus propuestas dramáticas. Era de la opinión que la forma, por sí sola, nunca podría ser revolucionaria, sino que únicamente el contenido la convertiría en tal.





El teatro total, diseñado por Gropius para Piscator. Las tres situaciones del escenario son el resultado del sentido en que gira la sala circular

La gran atracción que, entre los obreros berlineses, tuvo el "Teatro Proletario" de Piscator, no quedó sin repercusión en la actitud del KPD. Si Gertrud Alexander había descalificado el "Teatro Proletario" como mero "artificio propagandístico", el KPD fue revisando, progresivamente, su actitud negativa al enfrentarse con la práctica del teatro proletario: "El movimiento teatral ha surgido espontáneamente de las masas, formando parte del movimiento proletario global". Constatamos que existe un interés. Y existe porque las representaciones —en su mayoría de obras clásicas—, que las asociaciones culturales para obreros sirven a sus espectadores, ya no satisfacen al proletariado. El movimiento teatral proletario nace de esa oposición contra las prácticas burocráticas, que llevan a cabo las asociaciones culturales para obreros.

Cambios en el concepto de herencia

También entre los escritores del KPD surgió una oposición contra el rumbo literario clasicista y restrictivo que el partido había tomado, así como contra su empecinamiento en las formas artísticas tradicionales y burguesas. Johannes R. Becher, por ejemplo, se preocupó por desarrollar una nueva concepción literaria en la que se eliminara dialécticamente, por una parte, la contradicción entre propaganda y arte y, por otra, entre arte burgués y arte proletario: "El arte es un arma de las clases en la lucha de clases. Del mismo modo que la gran literatura burguesa, que entonces aún era progresista, le servía a la burguesía de arma contra el feudalismo, la literatura proletario-revolucionaria de hoy en día es el arma del proletariado en su lucha contra la burguesía". Una intencionalidad de esta índole también tendría su repercusión en la idea de herencia: "Nuestra relación con la literatura burguesa plantea la cuestión de nuestra relación con el pasado. Esa relación es dialéctica. Eliminemos lo que no tiene valor, conservando lo valioso, que debemos adoptar y aprovechar".

¿Agitprop[1] como modelo?

La nueva actitud del KPD, en lo que concernía a la literatura proletaria, se hizo notar en diferentes ámbitos. Por una parte, el KPD apoyaba el desarrollo de un teatro alemán de agitación y propaganda (Agitprop), orientado en el modelo ruso, y por otro, el resurgir de revistas políticas que se remontaban a la *Revue Roter Rummel (Revista Barullo Rojo,* 1924) de Piscator. En cuestión de pocos años nacieron innumerables grupos de "agitprop" *(Das rote Sprachrohr [El portavoz rojo], Die roten Raketen [Los cohetes rojos],* etc.). En 1929 existían en Alemania más de trescientas compañías diferentes de "agitprop", así como numerosas revistas (la mencionada *Barullo Rojo y Hände weg von China [¡No meterse con China!]*), que abrían nuevas formas de expresión para el teatro obrero, impulsando a la vez la práctica de la literatura proletaria. Por otro lado, Becher y otros autores obtuvieron, en 1925, el beneplácito del KPD para fundar un "Arbeitskreis kommunistischer Schriftsteller" (AKS, Círculo de Escritores Comunistas) en el seno de la SDS (Asociación Protectora de Escritores Alemanes). Por lo tanto, a partir de 1927, Becher pudo editar, por encargo del KPD, una *Correspondencia Proletaria en Folletos.* Desde sus páginas, los obreros podían informar, en su calidad de corresponsales obreros, de sus experiencias en empresas, etc., animándoseles así a una producción literaria propia. Precisamente de estos corresponsales obreros, que servían de contacto entre la base y el partido, salieron importantes iniciativas. De entre ellos se reclutó un núcleo de obreros escritores: Bredel, Daudistel, Kläber, Lorbeer, Grünberg, etc. El punto de partida de los corresponsales obreros eran sus propias experiencias, narradas en forma autobiográfica. Esta forma era un medio mejor de comunicación y expresión de lo que pudieran serlo, por ejemplo, las formas ficticias. Para este género de autobiografías de obreros es modélica la obra de Ludwig

[1] Término "revolucionario", muy utilizado en aquel tiempo, formado por la abreviación de las palabras "agitación" y "propaganda". *[N. del T.]*

Turek *Ein Prolet erzählt (Narración de un proletario,* 1930). Se trataba, en suma, de combinar la esfera privada con la política, en la literatura proletaria, combinación que contaba con dificultades mucho mayores en la forma cerrada de la novela.

La nueva novela - ¿una cuestión de organización?

Finalmente, en 1928, el AKS[1] fundó, junto con los corresponsales obreros, directores y colaboradores de editoriales comunistas, la "Bund Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller" (BPRS, Unión de Escritores Proletario-Revolucionarios), una organización literaria y política que se propuso desarrollar e imponer una concepción proletaria de la literatura. Inauguró, de hecho, una nueva fase evolutiva de la literatura en la que se llevó a cabo la transición, desde formas del reportaje breve y apuntes autobiográficos a la forma cerrada de la novela. En esta fase, que coincide con la crisis de disolución de la República, surgieron novelas tan significativas como las que ya hemos mencionado en las páginas anteriores. Estas novelas, o bien trataban del pasado reciente de la República de Weimar desde la perspectiva de obreros en lucha, o bien recogían testimonios de los actuales conflictos callejeros. También giraban en torno a un tema, de central interés socio-político, como el Art. § 218 —interrupción del embarazo. Todas estas novelas tenían en común un mismo punto de vista: el de la clase social. En todas ellas se esforzaba el autor por conseguir un lenguaje y un estilo sencillo e inteligible. Todas presentaban también un carácter agitatorio.

La Unión se había fundado como sección alemana de la Asociación Internacional de Escritores Revolucionarios (la IVRS, en alemán) de Moscú. Dadas las reservas intermitentes del KPD a su respecto, la Unión dependía del apoyo de Moscú. Fue la oficina del IVRS, y no el KPD, quien sufragó los gastos para publicar la revista *Linkskurve (Viraje a la izquierda)*, que se editó entre 1928 y 1932 como órgano oficial de la Unión en la Editorial Obrera Internacional de Berlín, propiedad del KPD. Las actividades de la Unión se basaban en un programa de acción que contenía los siguientes objetivos: desarrollo práctico de la literatura proletario-revolucionaria; elaboración de una teoría proletario-revolucionaria de la literatura; crítica de la literatura burguesa; reunión organizada de los escritores proletario-revolucionarios; defensa de la Unión Soviética. Existieron grandes disputas sobre el programa de acción y los objetivos de la Unión. No lograron ponerse de acuerdo sobre un programa de compromiso que fuera aceptado por todos los miembros. La idea de lo que debía ser, en el fondo, la literatura proletaria, y qué relación guardaba con la burguesa, se discutía, conforme al rumbo que marcaba la política comunista en el marco nacional e internacional. Quedó por explicar "en qué consiste el carácter de clase de la literatura, y en especial de la literatura proletaria, y qué es lo que la distinguía. ¿Debía ser una literatura de proletarios, como la que pedía Gábor? ¿O debía ser una literatura para proletarios, como lo sugerían los intentos de las compañías de "agitprop" para ganarse un nuevo público? ¿O ambas cosas a la vez? Tal literatura, ¿debía describir la forma de vida, las luchas y las perspectivas del proletariado? ¿O debería enfocarse cualquier tema desde la óptica de un proletario revolucionario?" (H. Gallas).

[1] AKS = Arbeitskreis kommunistischer Schriftsteller (Círculo de Escritores Comunistas). *[N. del T.]*

A pesar de tanta confusión en lo tocante a estas importantes cuestiones, el *Viraje a la izquierda* se distanció sensiblemente, durante los años 1929-30, de los intelectuales burgueses de izquierda, desechando así a unos aliados inestimables. Döblin, Toller, Tucholsky, e incluso Piscator, socio de la BPRS, fueron criticados por haberse negado a entrar en el KPD. La novela *Berlín Alexanderplatz* de Döblin fue condenada porque su héroe, Franz Biberkopf, no busca el contacto con obreros comunistas, sino que el autor presenta tan sólo al tipo de trabajador malinformado, no organizado, y da así una falsa imagen de la fuerza revolucionaria del movimiento obrero alemán. No menos perjudicial que esta manía delimitatoria fue la llamada tesis de la "comadrona" que fue la tónica general en la Unión, durante algún tiempo. Según esta tesis, los intelectuales estaban obligados, únicamente, a animar a los obreros a que escribieran, enseñándoles las técnicas y buscándoles posibilidades de publicación. Esta idea abrió un abismo infranqueable entre intelectuales y obreros.

Durante los últimos años de la Unión, el tema de la relación entre arte burgués y arte proletario fue cediendo terreno a cuestiones como la de la estética marxista.

Estética marxista

El desarrollo que experimentó la teoría de la literatura en la Unión Soviética —liquidación del culto al proletariado— favoreció el que se impusiera un concepto tradicionalista de la literatura, en contra de la intención original de la Unión. Georg Lukács se convirtió en el teórico decisivo al desarrollar su concepto de realismo, enfrentándose polémicamente con los principios de una literatura proletario-revolucionaria *(Tendenz oder Parteilichkeit? [¿Tendencia o partidismo?]; Reportage oder Gestaltung? [¿Describir o narrar?])*, concepto que iba a jugar un papel primordial en el debate sobre teoría de la literatura que tuvo lugar en el exilio. La adopción de la concepción "lukácsiana" del realismo, por parte de la Unión y del *Viraje a la izquierda,* significó el fin de una literatura proletario-revolucionaria autóctona que había iniciado su singladura con tantas esperanzas y con tanto entusiasmo. Lukács remitió, para la literatura proletaria, al modelo del realismo burgués del XIX, restándole, en el fondo, todo carácter revolucionario. Se había resuelto la cuestión de la herencia a favor de la tradición y en contra de la modernidad. La contradicción, que se planteó durante la República de Weimar, entre literatura burguesa y proletaria, fue reducida y disuelta por el concepto "lukácsiano" de realismo, aún antes de que se hubiera podido elaborar una verdadera alternativa, teórica y práctica.

Tendencias evolutivas de la prosa

La experiencia de la guerra mundial y la de la revolución y enfrentamientos de clase, durante la República de Weimar, impulsaron a la literatura burguesa a emprender nuevas sendas. Mientras que la mayor parte de los escritores se vieron inmersos en el proceso de politización, la tendencia a la huida y a la regresión, encarnada en una minoría antes de la guerra, se fue convirtiendo en actitud apolítica y programática.

De nuevo: politización contra intimismo

Un autor como Gottfried Benn se vio confirmado en sus ideas por el "nihilismo especial del arte", considerando que la grandeza del arte consistía en que éste era "históricamente ineficaz y prácticamente inconsecuente". Benn rogó a los poetas que "cerraran filas frente a la actualidad", desechando todo escrúpulo ético y político, y que lucharan únicamente por el "perfeccionamiento individual" *(Können Dichter die Welt verändern? [¿Pueden los poetas cambiar el mundo?],* 1930). Esta actitud escapista, cuya problemática quedó más patente, después de 1933, en la colaboración temporal de Benn con los nacionalsocialistas, se sumó a su experimentación con formas artísticas, la cual tenía un cáracter pseudorrevolucionario, pues echaba abajo, por vía del expresionismo, las ideas burguesas sobre la forma. También el concepto de "intimismo", acuñado por Werfel *(Realismus und Innerlichkeit [Realismo e intimismo],* 1931), como oposición al supuesto "realismo" y "materialismo" de su época, fue una reacción contra la constelación temporal que forzaba al escritor a tomar decisiones y a tomar partido. A la politización de la literatura, Werfel opuso su postura de intimismo, en donde parecen anticiparse teóricamente las diferentes formas posteriores de la "emigración interior". En su reivindicación de que había que "saturar al mundo de vida espiritual" y crear, mediante el "incremento de la vida interior", un contrapeso, tanto al socialismo como al capitalismo (véase también *Der Weg nach innen [El camino hacia adentro],* 1931, de Hesse), enlazaba con las ideas de "restauración creativa" que propugnaron, con diferente hincapié, Hofmannsthal *(Una persona difícil,* 1921), Rilke *(Elegías de Duino,* 1923), George *(El nuevo reino,* 1928) y otros. Todos estos conceptos eran variantes del mismo criterio político de la "revolución conservadora", que se convertiría en receptáculo ideológico de muy distintas corrientes, en oposición a la reciente República y a los esfuerzos revolucionarios socialistas. En los demás escritores, esta conciencia de crisis se puso de relieve, sobre todo, como reflexión sobre las técnicas literarias tradicionales y como búsqueda de nuevas formas —monólogo interior, principio de montaje, reportaje, estructura parabólica, etc. En lo que se refiere al contenido, podemos verlo en el enfrentamiento crítico con los supuestos de la propia época y de la propia existencia artística, destacando el nuevo referente histórico, sobre todo, en su calidad de crítica social más virulenta.

En la obra de los hermanos Heinrich y Thomas Mann se observa, de manera ejemplar, cómo se puede alcanzar, en la novela de la República de Weimar, una dimensión de crítica social.

Heinrich y Thomas Mann

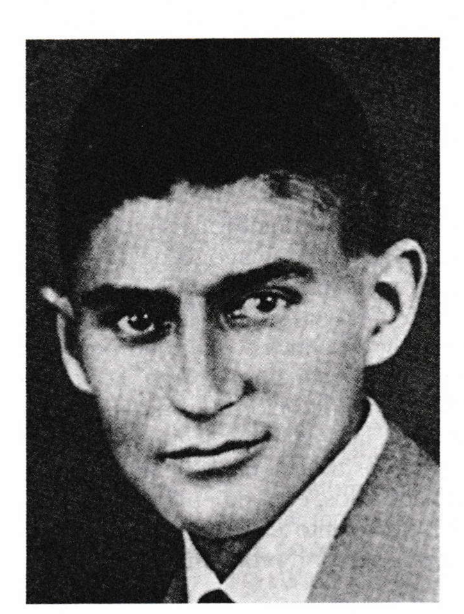
Las novelas *Der Zauberberg (La montaña mágica,* 1924), de Thomas Mann y *Der Untertan (El súbdito,* 1916), de Heinrich Mann, vienen a ser una especie de versión y balance literarios de la historia contemporánea más reciente. Ambos autores reclamaron para sí el mérito de haber escrito una "novela sobre la época"; es decir, una novela sobre la preguerra alemana. Heinrich Mann etiquetó su novela, cuya gestación se remonta a los años de guerra —primeros esbozos en 1906—, de "historia del alma pública bajo Guillermo II"; Thomas Mann, a su vez, calificaría la suya, más tarde, de "novela contemporánea" que "intenta retratar históricamente

[...] la imagen interior de una época, es decir, de la preguerra europea". Ahora bien, lo cierto es que, reivindicaciones tan análogas, tuvieron resultados muy distintos.

En la manera divergente de hacer balance de la era burguesa, tanto *El súbdito,* con su tendencia ofensiva y satírica, como *La montaña mágica,* con su velada ironía, son importantes documentos de la época. Heinrich Mann consiguió desvelar las estructuras socio-psicológicas y los mecanismos del estado autoritario, destacando la relación entre el carácter autoritario individual y el estado autoritario. Heinrich Mann anticipó, poéticamente, en esta obra unas nociones que iban a confirmarse después en las investigaciones socio-psicológicas de Adorno y Horkheimer sobre el carácter autoritario. Al mismo tiempo, Heinrich Mann logró una de las novelas sociales y satíricas más importantes de la época. También sus otras novelas *Los pobres* (1917) y *La cabeza* (1925), que forman una unidad con *El súbdito,* así como su posterior *Ein ernstes Leben (Una vida seria,* 1932), son, todas ellas, contribuciones a un género que apenas cuenta con tradición alguna en Alemania. Ahora bien, Thomas Mann, en su *Montaña mágica,* se mantiene indeciso y poco concreto, en cuanto al análisis de los problemas de su tiempo. La idea humanista de la novela queda bastante diluida, y no hace más que demostrar que el autor fue distanciándose, poco a poco, de las posturas nacional-conservadoras que había mantenido en su juventud *(Consideraciones de un apolítico,* 1918). Thomas Mann adopta, en 1930, una postura mucho más transparente, con su novela corta, *Mario und der Zauberer (Mario y el mago),* en donde confiere una forma simbólica, en el personaje del mago Cipolla, al sadismo y a la sugerente demagogia del fascismo. *El súbdito* y *La montaña mágica,* aparte de su valor histórico, son significativas como testimonio de la evolución divergente que la novela burguesa iba a experimentar en el siglo XX. El tipo de novela satírica, y de crítica social, que propone Heinrich Mann es una posibilidad de la novela moderna; sin embargo, la novela reflexiva que propone Thomas Mann, de múltiples implicaciones irónicas y construida muy sutilmente en cuanto a su hilo narrativo, apunta a una segunda posibilidad. El culto y refinamiento de los medios narrativos tradicionales debieron fascinar a los autores en una época en que, muchos de ellos, experimentaron una destrucción de los viejos valores. Con todo, el refinamiento estético y la intención socio-crítica se encuentran, con frecuencia, en una relación problemática y antagónica.

Las novelas de Hermann Broch, *Die Schlafwandler (Los sonámbulos,* 1931-32), y de Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften (El hombre sin atributos,* 1930 a 1952), muestran, bien a las claras, los límites de la narrativa tradicional. La novela de Broch es un gigantesco intento de pintar la decadencia de la sociedad burguesa alemana. El primer libro de la trilogía, *Pasenow oder die Romantik 1888 (Pasenow o el romanticismo 1888),* retrata una Alemania de antes de la guerra en donde ya se anuncia la destrucción de los valores humanistas. El segundo libro, *Esch oder die Anarchie 1903 (Esch o la anarquía 1903),* se ocupa de cómo los pequeños burgueses, sin escrúpulos, toman el poder, y en el tercero, *Huguenau oder die Sachlichkeit 1918 (Huguenau o la objetividad 1918),* la amoralidad y la mediocridad se llevan la palma, imponiéndose a los viejos valores humanistas. El ocaso de la cultura burguesa se comenta mediante unas digresiones ensayísticas, intercaladas, que expresan el pesimismo histórico de su autor, a la vez que su incapacidad de analizar las fuerzas motrices de la sociedad. Estas interpolaciones, al interrumpirse la acción de la novela, tienden a independizarse. Así se anuncia en Broch la destrucción de la forma épica, lo cual en Musil llama, incluso mucho más,

la atención. En *El hombre sin atributos,* el elemento reflexivo y el comentario prevalecen definitivamente sobre el elemento narrativo o de genuina acción. La forma tradicional de la novela, al introducir reflexiones, comentarios y digresiones, se rompe hasta tal punto que le fue imposible al autor encontrar un final narrativo para la obra. De este modo, una obra, en la que Musil trabajó durante más de veinte años, viendo en vida tan sólo la publicación de las dos primeras partes, quedaba, necesariamente, en estado fragmentario. Musil expone en su novela el tema de la crisis de identidad y de la pérdida de orientación social, en la figura del intelectual burgués, con la guerra y la revolución como telón de fondo. Musil entendió su novela como una "novela contemporánea surgida del pasado". El individuo burgués experimenta su propia enajenación, sin poder desempeñar el papel que le impone la sociedad. Reacciona con una desintegración de su identidad, con una deformación psíquica y con la pérdida de competencia social. Este cobrar conciencia de la enajenación, frente a la sociedad y frente a la propia subjetividad, la considera Musil consecuencia lógica de la sociedad industrial, una sociedad altamente organizada, con su división del trabajo. Lo que intenta captar con la fórmula irónica del "hombre sin atributos", es, sin duda, la experiencia fundamental de los intelectuales burgueses de la época.



Franz Kafka (1883-1924)

La problemática de la enajenación, será también punto clave en la obra de Franz Kafka, en donde encontraremos, quizá, su plasmación más auténtica. Aunque la mayoría de las obras de Franz Kafka fueron escritas antes o durante la guerra, como *Die Verwandlung (La metamorfosis)* y *Das Urteil (El juicio* 1912); *Der Prozeß (El proceso)* e *In der Strafkolonie (En la colonia penal,* 1914) —la importantísima *Brief an den Vater (Carta al padre)* y la novela *Das Schloß (El castillo)* no vieron la luz hasta 1919 y 1922—, no sería hasta despúes de su temprana muerte, en 1924, cuando Kafka comenzaría a disfrutar de una modesta fama. Y es que el escritor Max Brod, fiel amigo y administrador de la herencia, publicó, en contra de la voluntad expresa de Kafka, los manuscritos que éste le había conferido para que fueran quemados. Pero, hasta después de la Segunda Guerra Mundial, no se produciría la amplia aceptación general, al publicarse las obras completas y la correspondencia en la República Federal (a partir de 1950), interpretándose, y reclamándose, la obra de Kafka como explicación de la propia penuria de posguerra. En vida de Kafka, tan sólo aparecieron impresos unos cuantos escritos en prosa, suficientes para ser considerado ya, aunque en secreto, como un gran artista en un pequeño círculo de expertos literarios. Alfred Döblin dijo de los textos de Kafka que eran "informes basados en la absoluta verdad, sin invención alguna y, a pesar de su extraña mezcolanza, ordenados alrededor de un centro verídico y muy real". "Algunos han dicho que las novelas de Kafka tienen la esencia de los sueños —con lo que estamos de acuerdo. Pero, ¿cuál es la esencia de los sueños? Sus imágenes su-

cesivas, transparentes y espontáneas, que nos parecen lógicas en todo momento, la emoción y certeza de que estas cosas son profundamente verdaderas y la sensación de que éstas nos tocan muy de cerca". La consternación con que muchos contemporáneos y lectores ulteriores han reaccionado a los textos de Kafka, tiene que ver con la destreza con que Kafka traduce en lenguaje poético experiencias, aparentemente privadas, haciéndolas reconocibles como generalizadas. El conflicto de Kafka con su padre, que le incapacitó para una vida burguesa según la concepción paterna y que determinó su desarrollo psíquico y social, es reflejo del autoritarismo dominante en la pequeña familia burguesa y que Kafka padeció en extremo, pero que ha sido descrito, en forma similar, por otros intelectuales y escritores; por ejemplo: Heinrich Mann en su *Súbdito* (1916), Werfel en su relato *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig (No es culpable el asesino, sino la víctima,* 1920), Hasenclever con su *Sohn (Hijo,* 1913), Unruh con su drama *Ein Geschlecht (Un linaje,* 1918) y Bronnen en su obra *Vatermord (Parricidio,* 1920). Destacan la calidad y el mérito extraordinarios de Kafka, especialmente si los comparamos con las obras expresionistas que recogen esta misma temática de padre-hijo. En ellas, los hijos se rebelan contra los padres, ensayando, con gran patetismo y con gestos pseudorrevolucionarios, la rebelión contra los valores, anclados en la tradición, y por tanto anacrónicos, de una moral familiar y sexual burguesa. A diferencia de las obras, evidentemente efectistas, de Hasenclever, Unruh y Bronnen, sustentadas sobre una espectacular transgresión de los tabúes burgueses, los textos de Kafka contribuyen notablemente a aclarar el conflicto generacional. Con una precisión de psicograma, denuncian los efectos deformadores de tales conflictos en el individuo, haciéndolos así comprensibles para el lector.

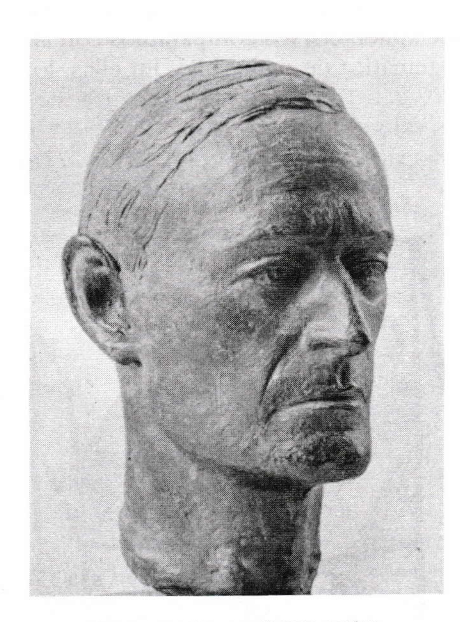


Dibujo de Kafka para *El proceso*

¿Realidad de los sueños?

Carta al padre (1919) es un sorprendente instrumento para el autoanálisis de Kafka, en donde parecen hacer acto de presencia, con toda naturalidad, nociones elementales del psicoanálisis de Freud. También otras obras de Kafka son intentos de asumir y objetivar el conflicto vivencial con la autoridad. Las experiencias reales están cifradas, de tal forma, que los textos tienen el efecto de "protocolos herméticos" (Adorno), descifrables, tan sólo, con dificultad, para ser interpretados como lo que son: pesadillas del individuo burgués que escenifica masoquísticamente su propia aniquilación. En la novela *El proceso* (escrita 1914, publicada 1925) y en el fragmento de novela *El castillo* (escrita 1922, publicada 1926), el lugar de la familia que deforma y aniquila al individuo —véase *La metamorfosis,* en donde el hijo se transforma en insecto— está ocupado por unas leyes, o poderes desconocidos, que degradan al individuo hasta convertirlo en mero objeto, destruyéndolo, al final, psíquica y físicamente. En estas novelas, Kafka, más allá de la experiencia propia con la familia, crea unas angustiosas evoluciones sociales, tales como la creciente burocratización de su época.

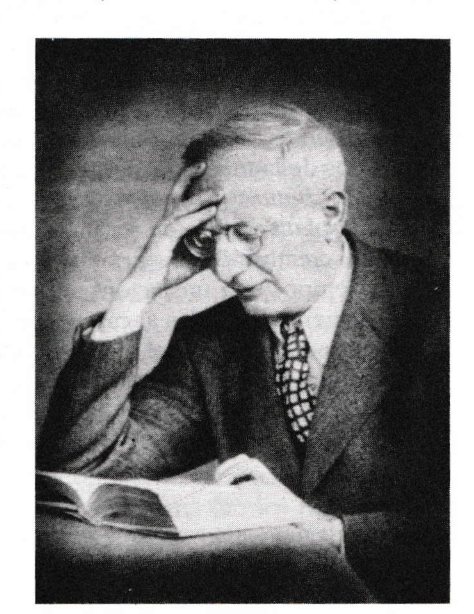
En *El proceso,* Josef K., de repente, es acusado y procesado, sin que sepa los cargos que se le imputan y sin conocer al demandante. El proceso se celebra en el máximo secreto, y el tribunal que falla su sentencia se mantiene en misteriosa penumbra. Tras haber intentado, inútilmente, obstaculizar el mecanismo, Josef K. se resigna al fin, no oponiendo resistencia a su ejecución. El mensaje, en clave, de la novela está hábilmente disfrazado en la leyenda del portero, que un sacerdote le cuenta a Josef K., sin que éste comprenda la moraleja. El proceso contra Josef K. es un proceso que tiene lugar en el fuero interno de cada individuo y solamente podrá detenerlo e intervenir en él, quien se haya percatado de su verdadera índole y quien haya aprendido a liberarse del autoritarismo de los poderes externos. También el agrimensor K., en *El castillo,* está enfrentado a unas leyes misteriosas que no conoce, pero cuya transgresión es castigada durísimamente por la burocracia del castillo. Fracasa el intento de K. de vivir una vida a su aire, creándose una modesta felicidad particular. K. sigue siendo un extraño en el pueblo y se consume en una lucha, larga y tenaz, contra la burocracia anónima e invisible. La novela, inconclusa y conservada como fragmento, debía finalizar con la muerte de un K. totalmente abatido. La desesperanza y la esterilidad, tan angustiosas en todos los textos de Kafka —personificadas en el individuo que no puede escapar de las estructuras autoritarias y jerárquicas de la familia y la sociedad, ni superar la subsiguiente enajenación de sí mismo y de los demás-, han sido denunciadas, sobre todo por un sector de la crítica marxista, como "irracionalismo" y "decadencia". En consecuencia, durante mucho tiempo, Kafka apenas se editaba, ni se comentaba en el ala socialista. De hecho, hasta después de la conferencia sobre Kafka, celebrada en 1963 en Liblice, no se inicia un cambio de actitud, según la cual ya no se interpretan ni devalúan sus textos como "cosmovisiones irracionales", sino que se descubre en ellos una realidad psíquica, transmitida a través de la sociedad que representan.



Hermann Hesse (1877-1962)

También para Hermann Hesse, el problema de la enajenación fue tema central de su quehacer literario. Al contrario que Kafka, Hesse logró muy pronto cierto éxito editorial, éxito que ha pervivido, con algunas interrupciones, hasta hoy en día. Su popularidad alcanza cuotas insospechadas en el Japón y en los Estados Unidos, donde las ediciones de sus libros han superado, respectivamente, los once y ocho millones de ejemplares, alcanzando sobre todo *Siddharta* y *Steppenwolf (El lobo estepario)* el status de libros proféticos entre los *hippies* de los años 70. En realidad, la obra narrativa de Hesse es mucho más accesible que los "protocolos herméticos" de Kafka y ofrece mayores posibilidades de identificación, sobre todo en los lectores jóvenes. En *El lobo estepario* (1927), Hesse recreó el problema de la enajenación, que Kafka plasmó, convincentemente, en la metamorfosis de Gregor Samsa en escarabajo. Hesse, sin embargo, la representa a través de una personali-

dad escindida entre la naturaleza humana y animal, en la figura de Harry Haller, quien se siente igual que un lobo de la estepa. Hesse reduce este problema a una angostura psíquica y a un dualismo metafísico entre espiritualidad e instinto, hasta perder de vista las causas y estructuras sociales. El lobo estepario, Harry Haller, sufre una fuerte perturbación de identidad. Pero las causas de su desgarramiento y de su melancolía resultan, como Hesse hace suponer al editor ficticio, de que "sus padres cariñosos, pero muy estrictos y piadosos, así como sus maestros, le educaron en esa línea que tiene como base de toda educación 'el doblegar la voluntad'.[...] Pero en vez de aniquilar su personalidad, sólo habían logrado enseñarle a odiarse a sí mismo [...], siendo su vida entera un buen ejemplo de que, sin estimarse a sí mismo, tampoco es posible amar al prójimo". Los intentos de Harry Haller de escapar del mundo burgués, llevando una existencia "lobuna", no son más que una aparente alternativa —que el autor critica— al odiado mundo burgués. A él está apegado Harry Haller, y por él está caracterizado. De manera muy distinta a la de *El lobo estepario,* en donde había convertido en *leitmotiv* la mutilación y deformación del individuo y la decadencia cultural, nos traslada Hesse, en *Siddharta* (1922), al lejano oriente, intentando ofrecer al lector, mediante sus ideas budistas, una ayuda para la espiritualización de la vida.


Alfred Döblin (1878-1957)

Las soluciones que ofrece Hesse en sus novelas —anticapitalismo romántico, renacer de la cultura clásico—burguesa frente a la modernidad, recuperación de la identidad perdida mediante el intimismo, la contemplación, el desarrollo de la consciencia, anulación de la identidad escindida, mediante un equilibrio entre sensualidad y espiritualidad, etc.- resultan ser medios poco eficaces para subsanar la enajenación resultante, ya que tangencialmente se refieren a las verdaderas causas motivadoras. El problema de la enajenación aparece en Hesse, primordialmente, como problema espiritual, limitándose a artistas e intelectuales. Sin embargo, se trataba de un problema de la época que, en menor o mayor medida, sufrieron todas las capas de la población. Alfred Döblin, en su novela *Berlín Alexanderplatz* (1929), dejó bien claro que la enajenación es, también, una experiencia de la clase baja y que tiene unas causas socioeconómicas.

Franz Biberkopf, el "héroe" de *Berlín Alexanderplatz,* es un antiguo trabajador de la construcción y del transporte, totalmente desorientado. Al salir de la cárcel, se propone llevar una vida "decente", sin "pedirle a ésta más que el mendrugo", pero su entorno le impide una y otra vez acceder a esa "decencia". Franz comete nuevos delitos, es internado temporalmente en un manicomio, liberado y absuelto por la justicia, y "cambiado, pero enderezado" por sus experiencias, intenta empezar de nuevo. La novela de Döblin fascina menos por el argumento que por la técnica narrativa novedosa. Con la técnica del montaje, el autor, siguiendo el ejemplo del cine, intenta captar la totalidad de la urbe moderna. A Döblin le preo-

cupa muy poco el destino personal: —"Soy enemigo declarado de la anécdota personal. No contiene más que mentiras y lírica. Los individuos y sus, así llamados, destinos no sirven para el género épico. Se convierten en voz de las masas, la verdadera persona épica por naturaleza"— y, efectivamente, se trata de la presentación de una totalidad, cosa que hasta la fecha todavía no se había intentado nunca en la novela burguesa. Sirviéndose de la asociación y del montaje, de la inserción de documentos como canciones, mítines electorales, reglamentos de prisiones, previsiones meteorológicas, textos publicitarios, estadísticas demográficas, citas literarias, etc., Döblin logra una simultaneidad y una complejidad, que exigen del lector un altísimo grado de concentración y de visión panorámica. Los contemporáneos reaccionaron, de muy diversas maneras, ante la nueva técnica novelística de Döblin.

Una nueva técnica novelística

Algunos autores comunistas del "Grupo 25", al que pertenecía también Döblin, le reprocharon haber "atomizado" la acción, acusándolo de que, en Franz Biberkopf, tan sólo había "disfrazado de proletario el ego deteriorado de un complicado pequeño burgués". Otros críticos, a su vez, le culpaban de haber bebido en muchas fuentes, acusándole incluso de plagio. Ciertamente, Döblin pudo encontrar atisbos de la técnica asociativa y de montaje en el *Ulises* (1922) de James Joyce y en *Manhattan Transfer* (1925) de Dos Passos. No obstante, su *Berlín Alexanderplatz* no deja de ser un logro independiente, puesto que significa una integración creativa de la narrativa, como la practicaban autores extranjeros, y al mismo tiempo, una traslación autónoma de procedimientos psicoanalíticos y de medios cinematográficos al campo de la literatura. Walter Benjamin fue uno de los pocos en reconocer que el mérito de Döblin consistía en lo "radicalmente épico", y en entender esta novela como continuación creativa de la novela burguesa. Aun así, Benjamin criticó el argumento: "El camino que recorre Franz Biberkopf, de rufián a pequeño burgués, tan sólo describe una metamorfosis heroica de la conciencia burguesa".

La novela documental y de reportaje

También otros autores de la República de Weimar experimentaron con los medios del montaje, sirviéndose de documentos y de sus procedimientos y formas del reportaje. Bastantes autores eran de la opinión que la forma tradicional de la novela había dejado de ser la apropiada para captar, épicamente, la nueva realidad y salir airosa de la competencia con los nuevos medios. La forma del reportaje, tal y como la había desarrollado como forma artística Egon Erwin Kisch, el "reportero frenético", por ejemplo, ejerció una gran fascinación para muchos escritores que se encontraban en tal estado, al creer ver en ella una inmediatez y autenticidad de la experiencia y de la observación, que la narrativa tradicional no era capaz de transmitir. De la necesidad de "acercarse a la realidad" (Döblin) nació, en cuestión de poco tiempo, una verdadera moda del reportaje y del documentarismo. Fueron muchos los autores que llegaron a considerar a la novela de reportaje o documental la única forma capaz de tematizar los problemas de su tiempo —guerra, revolución, tecnología, lacras sociales, militarismo, fascismo, etc. Todos ellos partieron de

la idea de que lo que mayor efecto podía causar en un lector, abrumado por los múltiples estímulos, era presentar la realidad tal cual es. El documental y el reportaje correspondían a la necesidad de objetividad y realismo que había ido surgiendo como reacción, tanto a la desorbitada subjetividad del expresionismo y a las diferentes variantes del "intimismo", como a la politización de la literatura por parte de los autores proletario-revolucionarios. Esta reacción se denominó "Nueva Objetividad".

"Nueva Objetividad"

La "Nueva Objetividad", verdadera moda intelectual entre 1924 y 1933, brindaba una nueva base ideológica a los autores que, tras la guerra y la postguerra, se encontraban en una fase de desorientación. La "Nueva Objetividad" se distinguió por la fetichización de la técnica ("La técnica es bella pues es verídica.[...] En ella se concreta en alto grado el estilo de nuestra época, que es nuestro estilo de vida") y por su americanismo. El entusiasmo por América, el "país de las posibilidades ilimitadas", en donde parecía haberse resuelto la cuestión social y reconciliadas las diferencias de clase, fue una postura explícitamente contraria al entusiasmo por Rusia que, por otra parte, era la tónica general entre numerosos intelectuales de izquierdas. Producto de la Nueva Objetividad son los reportajes industriales de Heinrich Hauser *(Friede mit Maschinen [La paz con máquinas],* 1928) y Erik Reger *(Union der festen Hand [Unión de la mano firme],* 1930), en donde se observa, en lugar de la anunciada información sobre el ámbito de la producción, una mitificación de la técnica, en clara contradicción con el propósito "objetivo" de sus autores. Esta postura, proclamada como objetiva e imparcial -"No se ha escrito nada que no se haya visto o vivido. Estos apuntes son apolíticos" (Hauser)-, resultó ser una simple afirmación sin fundamento, al igual que la idea de que el reportaje analizaba y penetraba en la realidad como una "placa de rayos X". Sería precisamente fuerza analítica lo que los críticos echaban en falta en las novelas documentales y de reportaje de la Nueva Objetividad. Siegfried Kracauer, por ejemplo, que había estudiado los presupuestos teóricos del reportaje, dudó enérgicamente de la capacidad analítica del nuevo género: "Cien reportajes sobre una fábrica no suman la realidad de esta fábrica, sino que siguen siendo eternamente cien aspectos de una fábrica. La realidad es una construcción". También Béla Balázs atacó la concepción superficial de la realidad que, en su opinión, tenían los autores de la Nueva Objetividad: "Los hechos por sí solos no dan como resultado realidad alguna. La realidad estriba en el sentido que se debe deducir de estos hechos". Como "estrategia elusiva de las circunstancias políticas" (Benjamin), la novela de reportaje, según se practicó por la Nueva Objetividad, se abstuvo de tomar partido —como los autores proletario-revolucionarios lo habían hecho en sus novelas de reportaje. Benjamin constató que la lucha contra la miseria se había ido degradando en objeto de consumo, sirviendo sólo objetivamente de distracción y diversión a los lectores. Al negar las contradicciones sociales y al rehusar tomar partido, la Nueva Objetividad creó un vacío, proclive a ser asumido por el fascismo con el resurgimiento de "valores" supuestamente perdidos como patria, pueblo, nación, etc.

Erich Kästner (1899) - Hans Fallada (1893-1947)

Las novelas de Kästner y Fallada, gran éxito de venta hacia finales de la República, se caracterizaban más por su postura ideológica que por los conceptos formales de la Nueva Objetividad. *Fabian* (1931), de Erich Kästner, es una novela que gira en torno a la imposibilidad de llevar una existencia moral, en la sociedad postburguesa e industrial. Fabian es un intelectual que no se organiza ni compromete políticamente, que critica por igual a todos los grupos políticos, rechazándolos como sospechosos de ideología. Fabian es, en suma, la personificación del tipo de intelectual, libre de ligaduras, producto de la Nueva Objetividad. Fabian se mantiene al margen de toda interacción social para preservar su "pureza". En el momento en que, con un salto al agua, pretende rescatar a un niño que se está ahogando, emprendiendo, por vez primera, una acción útil, se acaba su existencia: "El niño, que estaba llorando, alcanzó la orilla a nado. Fabian se ahogó. Desgraciadamente no sabía nadar". El tono subyacente de la novela es el de una "melancolía de izquierdas" (Benjamin), que a menudo cae en el sentimentalismo y que carece de todo potencial crítico. Este potencial crítico falta también en la novela *Kleiner Mann, was nun? (¿Y ahora qué, hombrecito?*, 1932) de Hans Fallada, que describe la proletarización de un empleado, en tiempos de la crisis económica mundial. El empleado, Johannes Pinneberg, reacciona con miedo y desconcierto a su nueva condición de desclasado, siendo incapaz de generar solidaridad con sus compañeros de infortunios. Únicamente en el amor a su mujer y en la vida familiar encuentra una especie de compensación. De este modo se privatizan los problemas sociales. La actualidad y el referente histórico son factores característicos de todas las novelas de la Nueva Objetividad, si bien en el lector no suscitan apenas reacción, ya que en el caso de Kästner y Fallada, estos factores están vinculados a la ausencia de compromiso, a la melancolía y a la reprivatización. Ahora bien, en el caso de Hauser y Reger llevan a una fetichización de la técnica y de la gerencia que tampoco permite perspectiva alguna de cambio.

La novela de guerra fue la forma más divulgada de la novela contemporánea, y la que más repercutió en el gran público lector durante la República de Weimar —¡ocho millones de ejemplares! se editaron de *Sin novedad en el frente* (1929) de Remarque, y se tradujo a treinta idiomas. En comparación, otras formas de novela contemporánea, como la novela regional, encontraron serias dificultades para lograr tamaño éxito. De entre los representantes de esta literatura, el más conocido fue Oskar Maria Graf, quien reclamó para sí el epígrafe de "escritor provincial" como título honorífico, y encargó tarjetas de visita con el rótulo "Oskar Maria Graf, escritor regional. Especialidad: Asuntos Rurales". En cualquier caso, el enfrentamiento crítico con la provincia corre parejas con el tratamiento literario de la gran urbe como lo observamos en *Berlín Alexanderplatz* de Döblin. Por otra parte, la literatura que practicaron Graf, Feuchtwanger o Fleißer se distingue perfectamente de la literatura regional de un Rosegger, Ganghofer o Löns, así como de la glorificación del idilio rural, presente en la literatura "sangre-y-terruño" de autores conservadores y prefascistas.

Lion Feuchtwanger (1884-1958)

La novela de Feuchtwanger *Erfolg (Exito,* 1930) figura en la trilogía *Wartesaal (Sala de espera)* junto con *Die Geschwister Oppenheim (Los hermanos Oppenheim,* 1933) y *Exil (Exilio,* 1940), novelas más tardías y escritas durante el exilio. En *Exito,* Feuchtwanger narra "tres años de historia de una provincia", tal y como indica el subtítulo, haciendo un retrato extremadamente crítico de las "costumbres y usanzas de las gentes de la vieja Baviera", en el Múnich de los años de crisis, 1921 a 1924. La novela se centra en el "éxito" político de los nacionalsocialistas, potenciado por el patrocinio secreto de algunos grandes industriales y por el apoyo masivo de la pequeña burguesía. Tomando como ejemplo un caso jurídico, relacionado con la política, Feuchtwanger revela la corrupción de la justicia, de la política y de la economía, que, según el autor, es resultante de un estado de cosas típicamente bávaro, pero susceptible de generalizarse, como lo ha demostrado el transcurso de la historia. Las tendencias fascistoides de provincia son también objeto de las obras de Marieluise Fleißer, cuya novela *Mehlreisende Frieda Geyer (Frieda Geyer, comerciante en harinas,* 1931) y los relatos *Echt Ingolstädter Originalnovellen (Novelas genuinamente originales de Ingolstadt,* 1929) no han logrado el eco alcanzado por sus piezas teatrales. Marieluise Fleißer recreó, con gran fuerza, el ambiente enrarecido, la estrechez de miras y las presiones propias de provincia, tomando como modelo a Ingolstadt, su ciudad natal, a la par que denunciaba la deformación que la vida opresiva de provincias produce en sus habitantes. Las obras de Fleißer demuestran, según lo resaltara Benjamin, en tono elogioso, "que en provincias se experimentan cosas que pueden competir con la gran vida de la metrópoli".

Oskar Maria Graf

Las novelas y narraciones de Oskar Maria Graf se diferencian de las novelas satíricas de Feuchtwanger y Fleißer por su estilo vivo y popular-realista. En la práctica se acerca a la idea brechtiana de lo popular y realista, sin que sus obras adopten, por ello, el carácter combativo exigido por Brecht. Graf fue un escritor popular que se autoconsideró como escritor comprometido y crítico con la sociedad: "Como escritor que soy, el campesino es para mí una persona como cualquier otra, por casualidad nacido en el campo. Aparte de su forma de ser, impuesta por el entorno, es el mismo pobre diablo, tan dubitativo y explotado, y preso de sus instintos, como lo somos todos nosotros". El realismo de Graf que aflora en sus obras: *Crónica de Flechting* (1925), *Historias de almanaque* (1929) y *Bolwieser* (1931), se nutre de las experiencias, como advenedizo social, que tuvo el propio Graf, y de las que dejó constancia en su autobiografía *Wir sind Gefangene (Somos presos,* 1927). Después de una etapa de bohemia política, en los primeros años de la República, cuando Graf simultaneaba el trato de accionistas, anarquistas, socialistas y espartaquistas y simpatizaba con la república de "sóviets" instaurada en Múnich, fue adoptando, a lo largo de la República de Weimar, una postura socialista consecuente, que supondría la base de su particular estilo popular. Durante el exilio se convirtió en un importante escritor antifascista, cuyas novelas *Der Abgrund (El abismo,* 1936) y *Anton Sittinger* (1937) figuran entre los análisis literarios más perspicaces de las relaciones entre pequeña burguesía y fascismo.

El drama contemporáneo, el popular y el didáctico

Al igual que en la novela, se puede observar, también en el género dramático, un notable incremento de la crítica actual. En los primeros años de la República de Weimar, la guerra, y sobre todo la revolución, fueron temas teatrales destacados. Especialmente los autores influidos por el expresionismo, como Toller, Mühsam, Kaiser, Hasenclever, Wolf, Rubiner y Feuchtwanger, llevaron a la escena las experiencias vividas en la revolución de noviembre, preocupándose, especialmente, de cuestiones como la violencia revolucionaria o de la relación entre líderes y pueblo, así como de la situación del escritor en tiempos revolucionarios. Ya durante la guerra se habían producido los primeros contactos organizatorios entre escritores que, según la idea que había desarrollado Heinrich Mann en su trascendental ensayo *Intelecto y acción* (1916), se esforzaban por aunar la práctica política con la literaria.

El Consejo de Trabajadores Intelectuales

La fundación del "Consejo de Trabajadores Intelectuales" (1918), apoyada por autores de la talla de Heinrich Mann, Rainer Maria Rilke y Robert Musil, fue el primer intento de establecer una relación entre el escritor y el proletariado revolucionario. La idea del escritor como líder del proletariado revolucionario tiene su expresión más clara en *Ansprache an den Dichter (Discurso para escritores,* 1918) de Gustav Landauer: "El escritor es el líder del coro, pero también es —al igual que el tenor solista que en la novena de Beethoven canta su propia aria, con implacable ímpetu— el ser magnífico y aislado que se impone a la multitud. Es el eterno rebelde. En tiempos de revolución puede que sea el más adelantado, y tan adelantado, que es el primero en luchar por conservar lo que se acaba de conseguir, y conservar también lo eterno y permanente, tan necesarios [....] Pues, en realidad, todos necesitamos la renovación permanente, necesitamos de la predisposición para la sacudida, [...] necesitamos la primavera, la ilusión, el delirio y la locura, necesitamos —una y otra vez— la revolución, necesitamos al escritor." Landauer defendió su postura no sólo en teoría, sino que la representó en persona, pagando con su propia vida. En mayo de 1919 fue ejecutado, sin haber sido procesado, por sus actividades en el seno de la república de los sóviets de Múnich. El mismo estrecho vínculo entre política y literatura encontramos también en Toller y Mühsam, quienes, al igual que Landauer, también fueron activistas de la república de los sóviets de Múnich. Toller fue el segundo presidente del consejo bávaro de obreros y soldados, y fue presidente del partido socialista de Múnich. Como miembro del consejo de los sóviets y uno de sus líderes, fue condenado, junto con Erich Mühsam, a cinco años de cárcel. Durante esta etapa escribió sus dramas *Masse Mensch (El hombre-masa), Die Maschinenstürmer (Los asaltadores de máquinas)* y *Hinkemann.*

Política y literatura

En *El hombre-masa* (1919), obra dedicada al proletariado, Toller recoge la relación existente entre escritor y proletariado como conflicto entre el revolucionario intelectual, que se declara contrario al uso de la violencia, y la masa, que insiste en hacer uso de ella. Comparte esta concepción con Friedrich Wolf (*Der Unbedingte [El incondicional]*, 1919), Ludwig Rubiner (*Die Gewaltlosen [Los no violentos]*, 1919), Erich Mühsam (*Judas*, 1920), Walter Hasenclever (*Die Entscheidung [La decisión]*, 1919) y Lion Feuchtwanger (*Thomas Wendt*, 1919), quienes en las citadas obras igualmente tematizaban las tribulaciones del intelectual revolucionario. El drama de Wolf gira en torno a un joven poeta "incondicional" que pretende ganar las masas para su ideal de una vida sencilla y anticapitalista. Al principio, las masas le siguen, pero luego, mal aconsejadas por la influencia de su oponente, se rebelan contra el "incondicional", quien, sólo con el precio de su vida, puede convencer a las masas de la pureza de sus intenciones. También en la obra de Rubiner, se intenta conquistar al pueblo para la causa no violenta, tras la muerte en sacrificio de los *No violentos*. Mühsam, en su *Judas*, se sirve de las experiencias de la Revolución de Noviembre y, muy en especial, de las luchas por la república de los sóviets de Múnich, en las que había tomado una parte decisiva.

En *La decisión*, drama de Hasenclever, el escritor no encuentra su sitio en la República. Sentenciado a muerte por el antiguo gobierno, derrocado a causa de su poesía antibelicista, es liberado por la revolución, pero no puede participar en ella, ya que rechaza tanto a la República como a la revolución. Al no encontrar tarea social alguna que desempeñar, está a punto de suicidarse, cuando es alcanzado por una bala perdida. Feuchtwanger coloca al poeta, que durante la revolución se convierte en tribuno del pueblo —la obra se titulaba originalmente *1918*, a secas—, en oposición antagónica con el proletariado y la burguesía, fracasando su humanismo abstracto frente a los hechos objetivos.

El poeta y las masas

El balance que hace Feuchtwanger al final de la obra, al decir que los intelectuales habían "malogrado la revolución", aparte de la crítica que implica sobre el papel que desempeña la inteligencia durante la revolución, señala también el desengaño por la fracasada relación entre política y literatura, tal y como la habían deseado algunos autores del expresionismo de izquierdas. En la obra de Georg Kaiser —cuyo drama *Von morgens bis mitternachts* (*Desde la mañana hasta medianoche*, 1916) gozó ya de cierta fama durante la guerra—, se conjugan los problemas de la revolución y del intelectual con el conflicto, típicamente expresionista, padre-hijo, así como con una tecnofobia y crítica al capitalismo. En *Gas* (escrito en 1917-18 como continuación del drama *Coral* (1917), el hijo de un multimillonario se rebela contra su padre, rompiendo con su clase y tomando partido por los obreros a los que intenta convertir en "hombres nuevos", a su imagen: les hace partícipes de las ganancias, mejora las condiciones de trabajo y les comunica la sensación de que producen en beneficio propio. Pero el experimento socialista fracasa al ser destruida la fábrica por una gigantesca explosión de gas, provocada por el febril aumento de producción. Miles de obreros perecen en la catás-

trofe. El hijo del multimillonario opta por no reconstruir la fábrica, ya que la tragedia podría volver a repetirse en cualquier momento. Su intención es establecer comunas rurales para sus obreros. Pero éstos se niegan a seguir adelante con el proyecto, porque dependen completamente de la técnica. Con la ayuda de representantes del gobierno destituyen al hijo del millonario, reconstruyen la fábrica y ponen en marcha de nuevo la peligrosa producción de gas. La implantación del socialismo por un capitalista sagaz ha fracasado, debido a la falta de entendimiento de los obreros y por el interés de la clase dominante. Finalmente, la continuación de la obra, *Gas II* (1919), muestra el dominio absoluto de una tecnología desenfrenada y deshumanizada. Los obreros, entretanto, se han vuelto seres totalmente despersonalizados, dirigidos por una mano siniestra. Ejercen su trabajo como "figuras azules" y "figuras amarillas", igual que unos robots. El hijo del millonario ha perdido la batalla de los ideales humanistas.

El drama humanitario del expresionismo

En las obras de Kaiser se pone de relieve, con absoluta nitidez, las limitaciones y los problemas del expresionismo de postguerra. El humanismo abstracto, el ideal patético del "hombre nuevo" y de la "vida nueva", el rechazo del progreso tecnológico convertido en elemento demoníaco, la separación tajante entre el "individuo" y las "masas", la profunda desconfianza ante la burguesía y el proletariado, eran factores que inhibían la evolución artística y política de sus autores y que impedían el análisis justo de los problemas de la época: "El expresionismo, que enriqueció enormemente los medios expresivos del teatro, explotando unas posibilidades estéticas hasta entonces baldías, resultó, sin embargo, incapaz de explicar el mundo como un objeto de práctica humana" (B. Brecht). Fue, por lo tanto, históricamente necesario que los autores volvieran la espalda al drama humanitario del expresionismo, si no querían fracasar en sus pretensiones de crítica social, con las esperanzas puestas en la eficacia política de sus obras. Durante la fase de relativa estabilidad de la República de Weimar, el drama patético expresionista cedió el puesto a una nueva forma de teatro contemporáneo, el cual, adoptando ciertas prácticas de la novela reciente, utilizaría medios del reportaje y del documental.

Uno de los precursores del teatro documental es, hasta cierto punto, el drama antibélico y satírico *Die letzten Tage der Menschheit (Los últimos días de la humanidad,* 1918-19), publicado como suplemento de *La antorcha;* ed. de Karl Kraus. Kraus anticipó, en 220 escenas, formas posteriores del teatro documental, al revelar cómo, en la guerra, la estupidez, la maldad, la crueldad, la falta de escrúpulos y el oportunismo triunfan sobre el humanismo. Entre los más de mil personajes de la obra encontramos también a numerosas personalidades de la actualidad y múltiples figuras tipificadas e inventadas. El escritor se siente impotente frente a la actual estupidez y vulgaridad, demasiado poderosas: Kraus se retrató a sí mismo en el personaje del "criticón". Tema central de este drama monumental —obra para ser estrictamente leída— es la crítica a la prensa, rasgo característico de *La antorcha* (1899-1936), revista editada por Kraus. En esta publicación —prácticamente labor en solitario—, Kraus practica la crítica social, principalmente a guisa de crítica al periodismo. *La antorcha* se había propuesto descubrir las mentiras, la hipocresía y la corrupción de la prensa burguesa. La sátira de Kraus, tanto en *La antorcha* como en sus dramas, consistía en tomar al pie de la letra una frase hecha, paro-

diándola y desenmascarándola mediante un breve comentario, titulares, signos de exclamación o de interrogación, un hábil montaje o una simple cita. Kraus no tomó nunca la frase hecha como símbolo, sino como causa del envenenamiento de la vida política y cultural de su época.

Crítica y culto a la técnica

Las obras sobre la técnica y el progreso tecnológico presentaban problemas aún mayores que los dramas jurídicos. Al contrario que la tecnofobia del drama expresionista, en donde la técnica aparecía sobre todo como un "monstruo devorador de hombres" (véase *Gas,* de Kaiser), en las obras contemporáneas, de manera similar a la de las novelas de la Nueva Objetividad (Hauser, Reger), la técnica se mitificaba como fetiche. En la obra *Maschinist Hopkins (El maquinista Hopkins,* 1929) de Max Brand, la productividad, objetivada en forma de máquina, es expresión del progreso y la tecnología aparece como fuerza del destino. Hopkins no representa los intereses de los obreros, sino más bien el "espíritu" del trabajo, cuando justifica frente al empresario las demandas salariales y los eslogans de la huelga: "Sirvo únicamente a la máquina. En ella reside el espíritu que debo seguir". En la obra de Brand, de forma parecida a la de la Nueva Objetividad, se aunan el culto a la técnica y el americanismo en una ideología del progreso, en cuyo transcurso se destruyen los valores burgueses tradicionales, y se corre un tupido velo sobre las contradicciones reales existentes en la sociedad. Las obras, cuyo asunto era la tecnología, sugerían la imagen de una "sociedad nueva", en donde, conservando las viejas estructuras sociales y explotando los nuevos métodos de producción (cadena de montaje/destajo), la técnica aparecía como instrumento de liberación, y se invocaba a América como modelo de una nueva y mejor vida. La ilusión de una salida "objetiva" para todas las contradicciones en una sociedad futura, racionalizada e industrializada, es un aspecto parcial de la ideología general sobre un un "estado objetivo", y según la cual, los expertos competentes pueden solucionar todos los problemas tecnocrática y racionalmente. Esta ideología funcionaba como antítesis del estado real de la República de Weimar, desgarrado por los enfrentamientos de clase.

Desde la fetichización de la tecnología, presente en las obras influidas por la ideología de la Nueva Objetividad, hasta la mitificación de la tecnología en la obra de los autores prefascistas, no hay más que un paso. El carácter inhumano del culto a la tecnología se vuelve inconmensurable cuando se une a la glorificación de la guerra: "Hoy en día escribimos poemas de acero. Luchamos por el poder en unas batallas, en donde los acontecimientos se suceden con una precisión de engranaje. Podemos barruntar la belleza que contienen estas batallas por tierra, mar y aire, en donde se refrena la cálida voluntad de la sangre, exteriorizándose, sobre todo, en el dominio de los milagros tecnológicos del poder." (Ernst Jünger). En la pieza teatral *Flieger (Aviadores,* 1932) de Hermann Reissmann, la nueva técnica armamentística de la Primera Guerra Mundial es el fundamento de una nueva heroicidad y el punto de partida de una nueva interacción humana. Los aviadores forman una comunidad internacional, unida por la maquinaria bélica. La tecnología potencia una nueva heroicidad que se transforma en mito nacional en los dramas *Die Brücke (El puente,* 1929) y *Jagt ihn, ein Mensch (Un hombre, ¡cazadlo!,* 1932), de Erwin Guido Kolbenheyer. En estas obras se anticipa el "romanticismo de acero" (Joseph Goebbels) y la "objetividad heroica" (Alfred Rosenberg) que se convertirían en programa oficial después de 1933.

Ödön von Horváth

La comedia popular, tal y como se cultivó durante la República de Weimar, supone una alternativa al tipo de drama contemporáneo de la Nueva Objetividad. Nacido como antítesis dramática a la novela regional, y a espaldas de las modas literarias del momento, se remonta a las tradiciones de la comedia popular del siglo XIX y, utilizando esta tradición, intenta desarrollar una nueva dimensión de crítica social. Ödön von Horváth, con sus obras: *Italienische Nacht (Noche italiana,* 1931), *Geschichten aus dem Wienerwald (Historias del Bosque de Viena,* 1931) y *Kasimir und Karoline (Casimiro y Carolina,* 1932), daría continuidad a esa tradición popular, pero adaptándola a las necesidades de su propia época: "Si se quiere continuar en la línea de la comedia popular, habrá que contar naturalmente con representantes actuales del pueblo, sacados concretamente de las capas populares típicas de nuestra época". En lugar de representar a hombres del campo, en un medio rural —como era el caso de la comedia popular del siglo XIX, caso que encontramos, con pocas modificaciones, también en la obra *Der fröhliche Weinberg (La viña alegre,* 1925) de Carl Zuckmayer-, Horváth, que viviría un verdadero renacimiento como dramaturgo en los años 60, siendo elevado a las antípodas de Bertolt Brecht, representa a la pequeña burguesía.

Cronista de la pequeña burguesía

"Ahora bien, Alemania, como los demás estados europeos, se compone, en un noventa por ciento, de pequeños burgueses frustrados, pero en cualquier caso de pequeños burgueses. Por lo tanto, si me propongo retratar al pueblo, no puedo simplemente retratar al diez por ciento sino, como fiel cronista de mi época que soy, a la gran mayoría". Siguiendo esta formulación propia, Horváth convierte a la "masa popular", a la pequeña burguesía, en sujeto de sus obras. Tal desplazamiento conllevaría importantes consecuencias, sobre todo en lo que al lenguaje de las obras se refiere. Los personajes de Horváth no hablan en dialecto, como en la antigua comedia popular, sino que hablan en una nueva "jerga culta": "La formación de la pequeña burguesía ha resultado en la descomposición de los dialectos propiamente dichos. Es la jerga culta. Para poder retratar con cierto realismo a un personaje de hoy, he de hacerle hablar en jerga culta". La jerga culta es una forma de hablar, mediante la cual los pequeños burgueses se engañan a sí mismos, respecto a su verdadera situación social. Con ella pretenden acceder a la clase media, a la que de hecho ya no pertenecen desde hace tiempo. Esa jerga culta es expresión de su falsa conciencia, e impide, a la lengua, ser vehículo de comunicación. Horváth emplea esa jerga con el objetivo expreso de desenmascarar la mentalidad y actitud farisaica de clase media que adopta la pequeña burguesía "desclasada".

Crítica a la categoría mítica de "pueblo"

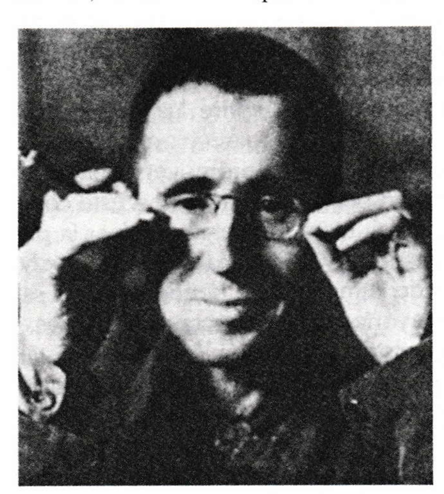
En todas las comedias populares se intenta presentar en escena la distancia que media entre la situación socioeconómica y la falsa conciencia, que se manifiesta a través de la jerga culta. *Historias del Bosque de Viena* retrata a una pequeña familia de clase media, amenazada de ser socialmente degradada. Las estructuras patriarcales y opresivas, que pesan, en especial, sobre las mujeres, se ocultan con frases sentimentales y moralistas, entre las que aparece una y otra vez el brutal interés, aun contra la intención de los hablantes. Al promover el padre el compromiso de su hija con las palabras: "También por razones morales, este compromiso no puede deshacerse", deja entrever, involuntariamente, al emplear la palabra "también", cómo el interés económico es el móvil primordial. En *La noche italiana,* Horváth plantea el problema político de la mentalidad pequeñoburguesa. Mientras los pequeños burgueses —en su mayoría socialdemócratas aburguesados— preparan la fiesta de la "Asociación Protectora de la República", los fascistas celebran su "día alemán", haciendo gala de un nacionalismo militante cuya peligrosidad pasa desapercibida a los pequeños burgueses. Tras las frases, hueras y grandilocuentes de libertad y democracia se esconde, en el fondo, una estrechez de miras provinciana y una despreocupación política. Precisamente con *La noche italiana* consiguió Horváth resaltar esa amenaza, destacando los puntos de contacto de los fascistas con la pequeña burguesía. Pero como la crítica de Horváth iba dirigida contra todo el espectro de agrupaciones políticas, desde la derecha hasta la izquierda, echamos en falta una fuerza política que pudiera hacer frente a los fascistas. La obra de Horváth fue una advertencia que nadie supo tomar en consideración.

Marieluise Fleißer

La crítica a la pequeña burguesía se torna aún más mordaz que en las obras de Horváth, en las comedias populares de Marieluise Fleißer. En *Fegefeuer in Ingolstadt (El purgatorio de Ingolstadt,* 1924) y *Pioniere in Ingolstadt (Pioneros de Ingolstadt,* 1928) retrata, en toda su brutalidad, las presiones y la opresión reinante en provincias, produciendo una sensación de estancamiento enmohecido. La jerga culta de Horváth es reemplazada por un lenguaje que expresa, sin trabas, la deformación de los personajes. M. Fleißer hace hincapié en los condicionamientos sociales de esta deformación, explicando el comportamiento de los personajes por su situación social concreta. La despersonalización de los personajes es consecuencia dramática de una evolución que, con la explotación, proletarización, dependencia y subordinación de los seres, destruye la individualidad de éstos. La sexualidad, por consiguiente, aparece en la obra de Marieluise Fleißer no como una forma de comunicación humana, sino como instrumento de represión con el que se expresa la enajenación del hombre, de sí mismo y de los demás. La alta estima en que Brecht y Benjamin tuvieron las obras de Fleißer —*Los pioneros* surgió por iniciativa de Brecht, quien estrenó esta obra en 1929 en Berlín— tiene que ver con el realismo con que la representación de la realidad y la crítica social se aunaban de un modo novedoso y significativo para la comedia popular tradicional.

Brecht, a pesar de haber elogiado tanto las obras de Marieluise Fleißer, no co-

nectó con ella, en su propia práctica dramática, ni con la comedia popular, toda vez que su comedia *Herr Puntila und sein Knecht Matti (El señor Puntila y su criado Matti,* 1940) está fechada en la época del exilio. Además, Brecht rechazaba el drama contemporáneo como forma dramática, pues, ambas formas, a su modo de ver, no eran más que manifestaciones distintas de un teatro que no podía surtir efecto movilizador alguno en el espectador. Pero tampoco el teatro político de Piscator fue tomado por Brecht como modelo, aunque mereciera todo su respeto. Criticaba del teatro de Piscator, sobre todo, la utilización tecnicista de los nuevos medios y aparatos, que creaban una interdependencia de la empresa teatral burguesa: "Porque creyéndose dueños de un aparato que, en el fondo, les domina, siguen defendiendo un aparato que ya no controlan y que ha dejado de ser un medio para los productores, convirtiéndose en medio *contra* los productores, es decir, contra la producción de los propios dramaturgos —siempre que ésta persiga nuevas tendencias que ya no se conforman al aparato teatral o que están opuestas a él". Brecht aprendió principalmente del teatro "agit-prop" de signo proletario-revolucionario. En él encontró rasgos previos del teatro didáctico, que rompían con el carácter artístico tradicional del teatro burgués, sustituyendo a los actores profesionales por aficionados, y borrando la frontera entre el actor y el espectador.



Bertolt Brecht (1898-1956)

Teatro didáctico

La inclinación de Brecht por el teatro didáctico coincide con su aproximación a la clase obrera y con la adopción del marxismo como base que iba a caracterizar su creación artística posterior. Si en las obras tempranas, influidas por el expresionismo, *Baal,* 1918; *Trommeln in der Nacht (Tambores en la noche,* 1920); *Im Dickicht der Städte (En la jungla de la ciudades,* 1921); *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Ascensión y caída de la ciudad Mahagonny,* 1928-29), según propia confesión, había hecho "una crítica nihilista de la sociedad burguesa", ahora intentaría hacer productivas sus ideas sociopolíticas. Para su teoría del teatro didáctico, tal y como se deduce de sus obras, *Vuelo transatlántico* (1929), *Badener Lehrstück vom Einverständnis (Ejemplo badense de la connivencia,* 1929), *Der Jasager* y *Der Neinsager (El que dice sí y El que dice no,* 1929-30), *Die Maßnahme (La toma de medidas,* 1930) y *Die Ausnahme und die Regel (La excepción y la regla,* 1930), parte del supuesto de que "se puede influir socialmente en el actor, en tanto ejecuta ciertas formas de comportamiento, adopta ciertas actitudes, reproduce ciertos parlamentos, etc." "La obra didáctica enseña porque es interpretada, no porque es vista. En el fondo, no hace falta que la obra didáctica tenga espectadores, aunque naturalmente pueda ser adaptada a un público". La actuación se convierte así en un proceso de aprendizaje que se distingue por la "imitación" y la "crítica". Los ac-

tores no deben limitarse a recrear en su actuación unos patrones dados, sino que deben criticarlos, lo que puede resultar una negación completa de los patrones dados y de la concepción de nuevos modelos. En la representación de las obras didácticas se emplean aparatos (la radio, el cine, etc.), con una función que los distingue radicalmente del empleo de los nuevos medios en el teatro tradicional, así como en el teatro de Piscator. El empleo de los aparatos no sirve para producir una ilusión teatral culinariao para perfeccionar el teatro didáctico político, sino que forma parte de un "experimento sociológico", llevado a cabo mediante la ejecución de la obra didáctica. La radio y el cine hacen posible la objetivación de la obra. Los actores, conforme a sus necesidades, pueden reproducir técnicamente su actuación, controlándose a sí mismos y su manera de actuar. Se distancian de sí mismos y del objeto de su representación, estimulados a reflexionar sobre la utilización creativa de los nuevos medios. Al mismo tiempo, tienen la experiencia de que, al intentar organizar los aparatos para el fin de sus obras didácticas, entran en conflicto con los intereses comerciales, en el ámbito social y económico. El ejercicio didáctico transmite, de forma directa, ideas sociales al actor y no sólo mediante la representación en común.

Aparte de las obras didácticas —*Die Rundköpfe und die Spitzköpfe (Las cabezas redondas y las cabezas puntiagudas), Die Horatier und die Kuratier (Los horacios y los curacios)*, y de otros proyectos de obras didácticas, nacidas o redactadas en el exilio— Brecht escribió otras obras —*La ópera de tres cuartos* (1928), *Santa Juana de los Mataderos* (1929-30) y *La madre* (1930)— que, en palabras de Brecht, estaban "redactadas parcialmente en el estilo de las obras didácticas [...] pero con la exigencia de actores". La obra didáctica y la obra-espectáculo son dos formas distintas de teatro épico, resumido por Brecht bajo la forma de teatro didáctico-político.

La poesía lírica entre el arte y el compromiso

En la constelación de una época, que se caracterizó por la guerra, la revolución y los enfrentamientos de clase, resurge, en el ámbito de la poesía, y con más fuerza, el antiguo antagonismo entre la poesía llamada "pura" y la llamada "política". Pero pronto se demostró que el gesto lingüístico apasionado del expresionismo, con su *pathos* de "hombre, mundo, hermano, Dios", no podía seguir sirviendo de base para una futura creación literaria. Las dos antologías poéticas *Menschheitsdämmerung (El ocaso de la humanidad)*, de Kurt Pinthus, y *Kameraden der Menschheit (Compañeros de la humanidad)*, de Ludwig Rubiner, ambas aparecidas en 1919, son documentos de la crisis disolutiva del expresionismo.

"El ocaso de la humanidad"

Pinthus, en su famosa antología poética, nos ofrece una imagen representativa de la poesía expresionista. Pinthus situaba la verdadera "importancia suprapolítica" de la poesía expresionista en que ésta "señalaba, con dedo ardiente y con voz estridente, al hombre mismo, restableciendo el vínculo perdido entre los hombres, el contacto del individuo con lo infinito en la esfera espiritual, al incitar a la realización". Bajo los apartados "Caída y grito", "Despertar del corazón", "Alboroto y revuelta", "Amor a los hombres" agrupaba poemas de veintitrés autores, entre ellos:

Becher, Benn, Hasenclever, Heym, Lasker-Schüler, Lichtenstein, Stadler, Stramm, Trakl, Werfel y Zech. El que muchos autores representados en *El ocaso de la humanidad* hubiesen ya muerto cuando se publicó la antología —Heym, Stadler, Trakl, Stramm y Lichtenstein, por ejemplo, murieron antes o durante la guerra—, evidencia que la antología de Pinthus no fue el documento de un movimiento vivo, sino que significaba, más bien, un último adiós. Al contrario que Pinthus, Rubiner presentó el expresionismo en su aspecto combativo, al recoger en su antología, sobre todo, a autores activistas de izquierdas, con poemas que fueran cual "testimonio del poeta, en lucha contra un mundo viejo, que emprende la marcha hacia el nuevo territorio humano de la revolución social". La temática fundamental eran la guerra y la revolución: "Aquí el poeta definitivamente se pone del lado de los proletarios: el proletario libera al mundo del pasado sentimental del capitalismo. Los camaradas de la humanidad llaman a la revolución mundial". En tales frases, más que la realidad, se plasmaban los desiderata del editor. Salvo escasas excepciones —por ejemplo *Die Mörder sitzen in der Oper [Los asesinos están en la ópera]*, de Hasenclever—, los poemas no pasaban del *pathos* humanitario y de la esperanza de fraternidad, oponiendo ilusoriamente la "fuerza del espíritu" a la "ira del verdugo" (Becher). El llamamiento a la revolución significaba la revolución del alma —véase *Revolutionsaufruf (Llamamiento a la revolución)* de Werfel. Las antologías de Pinthus y Rubiner demuestran que el expresionismo, como movimiento literario, no fue capaz de integrar, de forma adecuada, la nueva experiencia de la época.

Los antípodas Benn y Becher

Dos de los autores expresionistas más importantes, Gottfried Benn y Johannes R. Becher, que en la antología de Pinthus figuraban uno al lado del otro —faltando Benn en la antología de Rubiner—, fueron distanciándose muy pronto de sus comienzos expresionistas, llegando a posiciones literarias y políticas radicalmente contrapuestas. La evolución de ambos autores durante la República de Weimar —Becher ingresa en el Partido Comunista, Benn simpatiza, de forma transitoria, con los fascistas— fue tan divergente, que años más tarde, en el exilio, daría pie a un extenso debate sobre la valoración del expresionismo. En un diálogo radiofónico sobre la relación entre poesía y política, los dos autores expusieron, en 1931, sus diferentes puntos de vista. En contra de Becher, Benn insistía en que la tendencia política no era tendencia literaria sino tendencia de la lucha de clases: "Si quiere manifestarse en forma política, es una mera casualidad o afición particular". Benn rechazó categóricamente la idea de intervenir activamente con su poesía. No podía ver evolución ni sentido alguno en la historia, así lo corroboró en su ensayo *¿Pueden los poetas cambiar el mundo?* (1931): "Desde siempre ha habido movimientos sociales. Los pobres siempre quieren encumbrarse, y los ricos no quieren jamás descender. El mundo capitalista es un mundo espantoso desde que Egipto monopolizó el comercio del incienso y desde que los banqueros babilonios empezaron con sus negocios de dinero [...]. El mundo capitalista es un mundo espantoso y siempre se producirán movimientos contrarios: ora las hordas de los parias en los curtideros de Cirene, ora las guerras con los esclavos en tiempos romanos. Los pobres quieren medrar y los ricos no quieren descender, ¡qué mundo tan espantoso!, pero después de tres mil años, puede uno conformarse con la idea de que todo esto no es ni bueno ni malo, sino un simple fenómeno más". Según Benn, únicamente la forma poética era capaz de ordenar el caos y conferir sentido a lo

irracional. En el poema *Leben-niederer Wahn (Vida: quimera vulgar)* Benn expresa programáticamente su fe en la forma: "Sólo la forma es fe y acción;/primero tocadas por las manos/ luego secuestradas por las manos,/ las estatuas albergan la semilla". Un principio formal que domina la poesía de Benn es el del montaje. Se yuxtaponen, como suma o como contraste, diferentes elementos de la realidad que a veces sólo tienen función de palabras clave o palabras estímulo. La realidad aparece así como "mero fenómeno". Este principio del montaje, llevado consecuentemente a cabo, resulta ser, en última instancia, la expresión de una realidad incomprendida.

J. R. Becher (1891-1958)

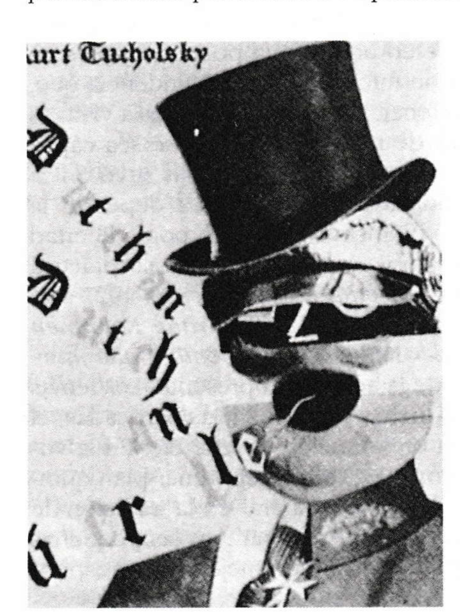
El formalismo de Benn se fusionó con el aristocratismo y el autoaislamiento de los acontecimientos del día y de la realidad social, en general, por los que había optado el autor ("El que está solo, forma parte del secreto"). Becher, por el contrario, se perfiló por su manifiesta profesión de fe en una poesía política, en el sentido del movimiento obrero revolucionario: "Con mi poesía sigo la tendencia que, en mi opinión, cualquier poesía actual debería tener, si pretende ser poesía viva, es decir, poesía arraigada en las fuerzas decisivas de nuestro tiempo, que sea capaz de comunicarnos una cosmovisión verídica y cerrada. Con mis poesías sirvo única y exclusivamente al movimiento histórico, de cuya victoria futura depende la suerte de la humanidad entera. Como poeta también sirvo a la lucha por la libertad del proletariado". Becher intentó realizar este ambicioso programa en su práctica poética. En sus antologías *Die hungrige Stadt (La ciudad hambrienta,* 1927-28), *Im Schatten der Berge (A la sombra de las montañas,* 1928), *Graue Kolonnen (Columnas grises,* 1930) y *Der Mann, der in der Reihe geht (El hombre que marcha en la fila,* 1932) se ocupa exclusivamente de la actualidad presente. Los temas de sus poemas son la guerra, la revolución, las luchas callejeras y las barricadas, el paro, el racionamiento, la miseria proletaria, la organización obrera, etc. En la voluminosa epopeya *Der große Plan (El gran plan,* 1931) elogia el primer plan quinquenal de la Unión Soviética como "principio de una nueva era" en la tradición de las famosas epopeyas clásicas. Pero el peso de su obra se centra en las pequeñas formas líricas, como la balada y la crónica, que eran las que mejor se correspondían con su idea de lo popular.

Erich Weinert

Ahora bien, las poesías de Becher eran mucho menos populares que, por ejemplo, las de Erich Weinert. Becher reconoció, sin la menor envidia, que Weinert había conseguido que la poesía política estuviera "apta para las reuniones y, así, con su nuevo ropaje, presentable en sociedad": "Sus poemas, recitados en las reuniones, iban acompañados del discurso político, competían con él y lo complementaban con suma eficacia, desde el lado poético. De esta manera, no solamente la poesía de Erich Weinert fue acogida por millares de lectores y oyentes, sino que la poesía misma volvió a ser cosa del pueblo". Weinert, proveniente del "cabaret" político[1], fue el auténtico representante de la poesía popular política durante la Re-

[1] Especie de café-teatro. *[N. del T.]*

pública de Weimar. Como "cabaretista" y recitador en asambleas de partido, como partícipe en la *Revista Barullo Rojo* y recitador de sus propios versos en las legendarias veladas de Weinert, prohibidas en 1931, alcanzó la popularidad que a Becher le fue denegada. Con su poesía, Weinert reanudó una tradición lírica de la época prerrevolucionaria (Heine, Herwegh, Weerth). Amalgamó varias tradiciones, como la lírica de varieté, las coplas de ciego, la canción popular, la canción obrera de combate, la balada, etc., hasta dar con una forma de poesía satírica que era, como él mismo manifestó, "poesía popular en su origen" *(Sátira política,* 1926). Su populismo motivó la gran fascinación que Weinert ejerció sobre sus contemporáneos. Sus poemas, como por ejemplo, *Sozialdemokratisches Mailiedchen (Cancioncilla socialdemocrática de mayo); Denke daran, Prolet (No lo olvides, proletario); Der rote Feuerwehrmann (El bombero rojo); Wie hetze ich erfolgreich (Cómo difamar con éxito),* son documentos de una lírica de combate, que tomó partido por las masas políticamente oprimidas y socialmente perjudicadas. Weinert, quien posteriormente se comprometería durante el exilio, como poeta, en la Guerra Civil Española, apoyando con sus hojas volantes al Ejército Rojo en su lucha contra la Alemania nazi, nunca pretendió componer "arte" en el sentido tradicional. Le bastaba con que sus poemas "informaran, convencieran y diesen rumbo a los vacilantes. Cuando eran aclamados, en un recital, con un caluroso: —¡bien dicho!, ¡bravo!—, habían cumplido su misión política. A veces recitaba un poema sólo en una o dos ocasiones, y ya los nuevos acontecimientos lo habían dejado obsoleto. Si todo lo que escribí y recité lo hubiese dejado madurar para que, como una figurita artificiosa de cristal, pudiera agradar a los 'académicos', me habría privado de las mil veces en que surtió efecto inmediato y espontáneo. Y éste me importaba mucho más que presentar obras de arte a los oyentes".



Portada de *Deutschland, Deutschland über alles* (Kurt Tucholsky)

El cabaret político, que durante la República de Weimar experimentó un notable auge, influyó también en autores como Kästner y Tucholsky. Al contrario que la "lírica de tribuna" de Weinert, que cobraba vida especial al ser recitada —Eisler puso música a muchos poemas de Weinert y fueron cantados por Ernst Busch— y tenía una función en el contexto político de cada ocasión, Kästner y Tucholsky desarrollaron una forma de sátira social dirigida principalmente al lector. En los libros de poemas: *Herz auf Taille (El corazón encorsetado,* 1928) y *Gesang zwischen den Stühlen (El canto entre sillas,* 1932) de Kästner, la tendencia a la crítica social es mucho más palpable que en su novela *Fabian.* El poema *Stimmen aus dem Massengrab (Voces desde la fosa común),* que gozó de cierta fama, es un ataque furibundo al militarismo de la época, documentando al mismo tiempo la resignación de su autor que dudaba de la capacidad de aprendizaje de los vivos y desconfiaba del poder agitador de sus versos: "Pero nosotros hemos muerto en vano/ Mañana, igual que nosotros ayer, os dejaréis masa-

rar". De manera más decidida que Kästner, quien, con razón, se situaba siempre entre dos clases, adoptó Tucholsky una postura definida, pero sin comprometerse en cuanto a política de partido. En su apostilla *Deutschland, Deutschland über alles* (*Alemania, Alemania sobre todo*[1], 1929), Tucholsky desarrolló una especie de poema político contemporáneo que le permitió luchar con vehemencia contra la justicia de Weimar, contra la opresión y explotación sociales y contra la amenaza fascista.

"No tenemos tiempo"

En su poema *Monolog mit Chören (Monólogo con coros,* 1925) caricaturizó el dilema existente entre poesía "pura" y "política", dilema muy real también para él. El monólogo del poeta: "Voy componiendo versos suaves y dulces./Hilando fino el entramado del alma,/tejo cada hebra con fina psicología/ y aun al matiz doy un último sentido", es respondido por los coros de los parados, de las madres proletarias y de los tuberculosos: "¡No tenemos tiempo para contemplar matices!/¡Hemos de dormir en pestilentes agujeros y cañerías de gas!/¡No nos da la gana de esperar, siempre esperar!/¡Es nuestra miseria lo que produce tu soledad, tu silencio, tu jardín!" Los coros oponen su canción, "La Internacional", a la poesía extraterrena. En realidad, la personalidad de Tucholsky nunca llegó a cuadrar con el tipo de poeta que va componiendo versos delicados y dulces. En su poesía se ocupa de los problemas de la época; —por ejemplo *Prolet vor Gericht (El proletario ante el tribunal); Ruhe und Ordnung (Orden y paz); Die Leibesfrucht (El fruto de su vientre); Fragen an eine Arbeiterfrau (Preguntas a la mujer de un obrero); Bürgerliche Wohltätigkeit (Caridad burguesa).* Sin embargo, no pudo hacer suyo el optimismo revolucionario, propio de los poetas políticos que militaban en un partido. La resignación y la melancolía, en aumento a la medida que el fascismo ganaba terreno, marcaron toda la poesía de Tucholsky. Finalmente, frente al fascismo declarado, tuvo que capitular como poeta satírico: "La sátira tiene también un límite por abajo. En Alemania, este límite está dado por las fuerzas fascistas. No vale la pena, no puede uno tirar las balas tan abajo".

Bertolt Brecht

La obra poética de Bertolt Brecht es más variada y de mayores implicaciones que la poesía de los autores que hasta aquí hemos mencionado. Brecht también empezó como expresionista —como Becher y Benn—, pero se desligó pronto de los moldes expresionistas para iniciar sus experimentos con otras formas poéticas diferentes. La *Hauspostille (Breviario doméstico,* 1929) señala el difícil proceso, no siempre carente de contradicciones, de distanciamiento del expresionismo. Al titular de este modo la parte central de la colección, Brecht retoma la tradición del devocionario bíblico para la iglesia y el hogar, como lo habían cultivado Lutero y los devocionarios religiosos siguientes. Ahora bien, Brecht no pretendía, ni mucho menos, fortalecer la fe en Dios en el sentido de esa tradición, sino desilusionarla y destruirla. Recurrió a los modelos cristianos con el propósito de crear un devocionario moderno que tuviera una utilidad semejante a la de los viejos devocionarios cristianos: "Esta 'apostilla' casera es para el uso del lector". Al mismo tiempo, Brecht quiso luchar con su "apostilla" contra la moda, bastante arraigada entre los

---

[1] Letra del himno nacional. *[N. del T.]*

poetas de su tiempo, e inspirada en el *Libro de las horas* (1905) de Rilke, de editar poemas en forma de devocionarios. El *Breviario doméstico* contiene gran cantidad de formas líricas (baladas, *songs,* crónicas, etc.), y una gran variedad de imágenes poéticas que reflejan, en clave, las experiencias personales y políticas del autor. La impotencia, la opresión y el sufrimiento del individuo a la vista de la frialdad reinante en el mundo —*Von der Kindsmörderin Maria Farrar (Historia de la infanticida Maria Farrar)*—, la incapacidad del trato amable y solidario, la sexualidad agresiva y a veces cínica *(Ballade vom Liebestod [Balada de la muerte por amor])*, así como la protesta anarquista contra las presiones familiares *(Apfelböck)* son expresión de la violencia social, si bien es cierto que, salvo pocas excepciones, no se suele aludir directamente a los enfrentamientos de clase. Al contrario, Brecht evitó, en la medida de lo posible, referirse a la actualidad.

La balada: memoria afligida de la historia

En el poema *Vom ertrunkenen Mädchen (De la muchacha ahogada)* tachó el título original "De la muchacha apaleada", con el que había querido aludir al asesinato de Rosa Luxemburgo. En el poema sobre Apfelböck, el parricida, basado en un caso real, Brecht omitió toda referencia explicativa de la situación familiar y social del criminal, distanciándose así de la estridente psicologización del parricidio, al orden del día entre los autores expresionistas. La naturalidad con que Brecht presupone la inocencia del parricida *(Apfelböck o el lirio del campo)* fue percibida por el lector, necesariamente, como una provocación. Las causas que conducen al asesinato son evidentes, únicamente, para quien admite la lógica del texto, tomando en serio su sentido figurado. Pero es precisamente la simbología del texto la que exige del lector altas cuotas de imaginación. Los poemas, *Vom Schwimmen in den Seen und Flüssen (Nadar en lagos y ríos)* y *Vom Klettern in Bäumen (Trepar por los árboles),* son textos personales, en donde se mezclan, de forma confusa y complicada, experiencias de la tierna infancia con fantasías sexuales.

¿Elegías de la edad avanzada?

En los poemas *Liturgie vom Hauch (Liturgia del soplo), Das Schiff (El barco), Ballade auf vielen Schiffen (Balada cantada a bordo de muchos barcos), Lied am schwarzen Samstag (Canción del sábado negro),* Brecht se enfrenta críticamente con su labor poética y con las posibilidades de la poesía en general. La *Legende vom toten Soldaten (Leyenda del soldado muerto)* se diferencia de los demás poemas de la colección por su carácter inequívoco agitatorio y de crítica social. El resto provoca al lector con su "vulgaridad subversiva" y con las "lecciones antiautoritarias sobre maneras de hablar y modos de leer" (H. Lethen). La *Leyenda del soldado muerto,* donde un soldado, enterrado hace tiempo, es exhumado, declarado apto para el servicio por los médicos militares y enviado al frente, fue motivo para que el editor de Brecht rechazara la colección en 1922. De resultas de ello, el *Breviario doméstico* no pudo ser editado hasta 1929, en otra editorial y tras sustanciales modificaciones y complementos. El "punto de vista de la utilidad", que Brecht había adoptado ya en el prólogo al *Breviario doméstico,* pero cuya ironía aún empleaba con efecto atenuante, fue resultado de un cambio en su actitud política. Después de abrazar el marxismo en 1926-27, Brecht se distancia del "nihilismo anarquista" (C. Pietzcker) de sus primeros años.

Capítulo X

Literatura en el Tercer Reich

Los nacionalsocialistas toman el poder

La latente radicalización de la vida social y política, durante la República de Weimar, fue interpretada por intelectuales y escritores, especialmente de signo liberal y de izquierdas, como una restricción, cada vez mayor, de la libertad de acción política y literaria. Con la toma del poder de los nacionalsocialistas, el 30 de enero de 1933, esta radicalización desembocó en fascismo abierto, sorprendiendo a muchos de los que más tarde iban a figurar entre las víctimas del mismo. En 1929, los contemporáneos avispados debían de haber caído en la cuenta del alcance de esta evolución, al encargarse el nacionalsocialista Frick del Ministerio del Interior y de Educación Popular de Turingia, anticipando, en miniatura, la política cultural nazi. Lo que más sorprende es que se subestimara a los nacionalsocialistas, ya que éstos dieron pronto tempranas muestras de sus intenciones, si pensamos en la intentona de Hitler y Ludendorff en Múnich (1923), la formación de las tropas SA y SS y el libro de Hitler *Mein Kampf (Mi lucha,* 1924), en donde confesaba su credo político. Los resultados electorales, al final de la República de Weimar, evidenciaron que los nazis estaban a punto de convertirse en partido mayoritario. En 1930, con ocasión de las elecciones al parlamento, aumentaron sus escaños de 12 a 107.

Fue preciso una buena dosis de apoliticismo y una miope comprensión del carácter y de la estructura del nacionalsocialismo, para subestimar, hasta tal punto, su peligrosidad. Y sin embargo, así fue: la toma del poder, por parte de Hitler, pilló a los escritores alemanes prácticamente desprevenidos. Pero como es bien sabido, el hecho de ser testigo de los acontecimientos implica ya de por sí una cierta ceguera; siempre se es más listo desde la distancia histórica. Sólo unos cuantos autores como Brecht, Feuchtwanger y Heinrich Mann se percataron del peligro inminente y valoraron correctamente la evolución futura. La gran mayoría no pudo "imaginarse lo todavía inexistente" (L. Marcuse). Creyeron, como Klaus Mann, que "un personaje así [como Hitler] nunca llegaría al poder". O bien que los nazis, una vez en el poder, se desprestigiarían pronto. Precisamente los autores socialdemócratas, "izquierdistas" y comunistas se hicieron ilusiones en el sentido de que la revolución era inminente y que el nacionalsocialismo no era más que un breve interludio camino del socialismo.

Alternativas para los autores

El cambio radical del panorama político tendría sus consecuencias, en cuanto a condiciones de trabajo y actitud política de los autores. Los que no quisieron someterse a las nuevas condiciones surgidas para la literatura, tenían "tres opciones" —así lo constató, ya en septiembre de 1933, la revista del exilio de Praga *Neue Deutsche Blätter (Nuevas Hojas Alemanas)*: "Puede uno quedarse en Alemania y, camuflado, desde una emboscada lingüística y con un disfraz artístico, atacar al fascismo, a sabiendas de que tarde o temprano le taparán a uno la boca y le arrebatarán la pluma. Uno puede trabajar, en el anonimato, en pro de la literatura clandestina producida en el país y a favor de la prensa antifascista extranjera. Por último, uno puede cruzar la frontera y hablar a los alemanes desde el exterior".

Muchos autores se vieron obligados a abandonar Alemania, a veces, de la noche a la mañana. Puesto que casi todos ellos eran escritores de renombre y que, aún hoy día, continúan gozando de prestigio, se podía suponer que la totalidad de la inteligencia literaria alemana abandonase el país. Pero, de hecho, la mayor parte se quedó en Alemania, simpatizando o arreglándoselas como pudo con el fascismo, e intentando sobrevivir, física y moralmente, en la "emigración interior". Algunos, sin embargo, desde la clandestinidad, apoyaron, con su labor literaria, la resistencia política contra los nacionalsocialistas.

La literatura de la Alemania fascista abarca un espectro relativamente amplio, que va desde la confesión política, pasando por las distintas manifestaciones de literatura profascista y la indirectamente no fascista, y las formas literarias de una velada oposición, hasta la literatura combativa en la clandestinidad. Una gama, en suma, tan amplia como la literatura del exilio, que de ningún modo debe equipararse con literatura antifascista, máxime cuando también en el exilio se dio una gran variedad de posturas políticas y literarias. Pese a algunas coincidencias formales entre la literatura del exilio y la del Reich —puestas de relieve, por ejemplo, en la preferencia que ambos bandos dieron a determinados géneros literarios como la novela histórica y el soneto— es oportuno distinguir entre literatura del exilio y literatura del Reich especialmente la de la "emigración interior" porque las condiciones de trabajo para "los que se habían quedado en casa" diferían radicalmente de las de los "emigrantes".

La política cultural nazi

Al cabo de algunos días de haber tomado los nacionalsocialistas el poder, éstos promulgarían un decreto-ley, mediante el cual quedaban definitivamente limitadas la libertad de prensa, de reunión y de manifestación. Todos los escritos impresos, "cuyo contenido podía hacer peligrar la seguridad o el orden público", eran susceptibles de ser secuestrados. En febrero de 1933, Heinrich Mann y Käthe Kollwitz fueron obligados a abandonar la Academia Prusiana de las Artes, porque, en un llamamiento electoral por ellos firmado, habían reivindicado la coalición de los partidos socialista y comunista para las próximas elecciones parlamentarias. Después del incendio del Reichstag (Parlamento del Reich), el 27 de febrero de 1933, el cual les vino a los nazis como anillo al dedo, si no fue orquestado por ellos, ya no cabía duda alguna acerca del carácter fascista de los nuevos gobernan-

tes. Con el "Decreto del Presidente del Reich para la protección del pueblo y del estado" del 28 de febrero, quedaron sin vigor artículos esenciales de la Constitución, pasando a ser un hecho "el relevo irrevocable del estado de derecho por el estado policial" (Bracher).

Las víctimas de las nuevas leyes antiterroristas fueron sobre todo comunistas. Se calcula que más de 10.000 de ellos fueron detenidos la noche del incendio del Reichstag, sin que existiera todavía una base legal expresa para esas detenciones. En tales circunstancias, la participación en las elecciones del 5 de marzo del KPD, que no estaba prohibido oficialmente como partido, no podía significar más que una farsa. Ya en la noche del 28 de febrero fueron detenidos muchos escritores, y no exclusivamente militantes del KPD. Carl von Ossietzsky, Erich Mühsam y Ludwig Renn figuraban entre los primeros. Pocos días más tarde fueron detenidos Willi Bredel, Anna Seghers y Klaus Neukrantz; otros pudieron evitar ser detenidos, por simple casualidad, amparándose a tiempo en la ilegalidad o huyendo al extranjero.



La clase "escritora" de la Academia Prusiana de las Artes: W. v. Molo de profesor, con sus discípulos G. Hauptmann, Th: Däubler, W.v. Scholz, H. Mann, F.v. Unruh, Th. Mann y A. Döblin

Después de las elecciones al parlamento del 5 de marzo, en las que aumentaron sus escaños hasta un 44%, los nacionalsocialistas se sintieron lo suficientemente reforzados como para organizar, a su aire, el ámbito cultural. Hitler, en declaración gubernamental del 23 de marzo de 1933, resumía, como sigue, las metas culturales de su gobierno: "Paralelamente a la desintoxicación de nuestra vida pública, el gobierno del Reich emprenderá, con medidas severas, el saneamiento moral del pueblo. La totalidad de la educación, el teatro, el cine, la literatura, la prensa, la radio, todos, nos servirán de medio para dicho fin". Ello significaba, de hecho, que después de prohibida la prensa comunista y socialdemócrata, ahora también estaba la burguesa en el punto de mira de los nuevos dirigentes. Se prohibieron, sin más, los periódicos y revistas que no se integrasen en la nueva línea del partido, y a los restantes se les obligó a adaptarse mediante amenazas, despidos, detenciones y sanciones económicas.

Coordinación y uniformación

Aparte de la uniformidad de la prensa, muy pronto se tomaron medidas contra las organizaciones de escritores. La "Unión Protectora de Escritores Alemanes" (SDS) sería la primera en ser "saneada". Para este fin, los nazis contaron con la ayuda de partidarios en el seno de la Unión, que ya durante la República de Weimar habían formado una oposición interna. Miembros de la "Cooperación de Escritores Nacionales" asumieron el liderato en el SDS y empezaron inmediatamente

la campaña de "desintoxicación" exigida por Hitler. A todos los socios se les examinó, en cuanto a su fiabilidad política, en el sentido de los nuevos dirigentes, siendo excluidos, directamente, los socios liberales y de izquierdas. En mayo, el redactor-jefe del *Observador del Pueblo* asume la presidencia de la SDS, cuyos miembros tuvieron que declarar, por escrito, su adhesión al estado nacionalsocialista. En julio de 1933, el SDS pasa a formar parte de la "Reichsverband deutscher Schriftsteller" (RDS, *Unión de escritores alemanes del Reich)*, fundada en junio.

Al mismo tiempo, la sección de literatura de la Academia Prusiana de las Artes cuyo presidente, Heinrich Mann, fue forzado a dimitir bajo pretextos poco fiables. fue coordinada e incluso uniformada. Sólo podían continuar siendo socios de la Unión, quienes estuvieran dispuestos a firmar una declaración de lealtad para con el estado fascista, declaración que había ideado Gottfried Benn. Thomas Mann y Ricarda Huch respondieron pidiendo su baja; otros fueron excluidos, a la fuerza, o porque no querían firmar, o porque, siendo judíos, eran personas no gratas. Las vacantes producidas por las bajas y los excluidos fueron ocupadas por nacionalsocialistas convencidos como Grimm, Blunck, Johst, Kolbenheyer y Vesper. También se sustituyó la sección alemana del PEN-Club Internacional. La anterior junta directiva se vio forzada a dimitir, siendo sustituida por una nueva junta "de confianza". Los miembros, políticamente molestos, fueron excluidos sin más. Al fundarse una segunda sección alemana, integrada por autores excluidos que vivían en el exilio, la sección interalemana reaccionó, a su vez, con la baja del PEN-Club Internacional. Ahora bien, la fundación programática alternativa de una "Unión de escritores nacionales", liderada por Johst y Benn, tuvo poco éxito.

La quema de libros

El terror dirigido contra los escritores de la oposición alcanzó su grado máximo con la quema de libros. El 26 de abril de 1933, en la berlinesa *Edición de noche* —periódico propiedad del consorcio Hugenberg, que había propiciado la ascensión de Hitler al poder— apareció una lista de libros que "merecían ser quemados". Esta publicación era la primera de una serie de listas —las así llamadas listas blancas y negras— donde aparecía una relación de los autores gratos y non gratos. El 10 de mayo, en todo el territorio alemán se produjo una quema de libros sin precedente, la cual, según falsa opinión, muy difundida, no fue, en realidad, una acción espontánea de la población sino una "campaña cronometrada y organizada con total precisión" (H.A. Walter). Con solemnes actos rituales, como telón de fondo, las obras de muchos autores importantes y famosos fueron "pasto de las llamas". Goebbels, el dirigente nazi, así como algunos reputados profesores de literatura, pronunciaron sus respectivos discursos. La frase de Heine: "Donde se quemen libros se acabará por quemar a personas" iba a convertirse pronto en terrible realidad. Pocos días más tarde, la *Hoja bursátil para libreros alemanes* publicaba una primera lista oficial de libros que debían ser retirados de las bibliotecas públicas. Esta lista comprendía a 131 autores, y era actualizada regularmente.

Finalmente, la Ley de la Cámara de Cultura del Reich, decretada el 22 de septiembre de 1933, suponía una base legal a la reglamentación de la vida cultural. Bajo la supervisión de Goebbels, de ahora en adelante, sería la Cámara de Cultura

del Reich —institucionalizada el 15 de noviembre de 1933 en el Ministerio para Educación Popular y Propaganda del Reich— la que decidía quién podía desempeñar una actividad cultural y quién no. Decisión apoyada por la Cámara de Literatura del Reich, la cual, bajo la presidencia de Blunck y posteriormente de Johst, pedía a sus miembros que demostraran su ascendencia "aria" y que hicieran voto de fidelidad al estado nacionalsocialista. En la práctica, esto significaba que a los autores judíos, o a los disidentes políticos, se les prohibía ejercer su profesión. La supervisión estatal estaba integrada por tres departamentos de censura diferentes: el Departamento de Literatura del Ministerio de Propaganda, la Oficina del Reich para el Fomento de la Literatura Alemana, dirigida por Rosenberg en persona, y la Comisión Oficial Examinadora del Partido para la Protección de la Literatura Nacionalsocialista. Mediante la prohibición formal de la actividad de crítico, en vigor desde el 27 de noviembre de 1936, y mediante la sustitución administrativa de la "crítica subversiva" por una "consideración estimuladora", se eliminaron finalmente los últimos vestigios de una vida literaria.

La "estetización de la política", o la política fascista como obra de arte total

Sólo en parte es correcta la afirmación de que el fascismo alemán no generó una literatura y un arte autóctonos, sino que fue "una síntesis ecléctica de todas las tendencias reaccionarias" (Lukács).



Quema de libros

¿Existió una literatura nazi autóctona?

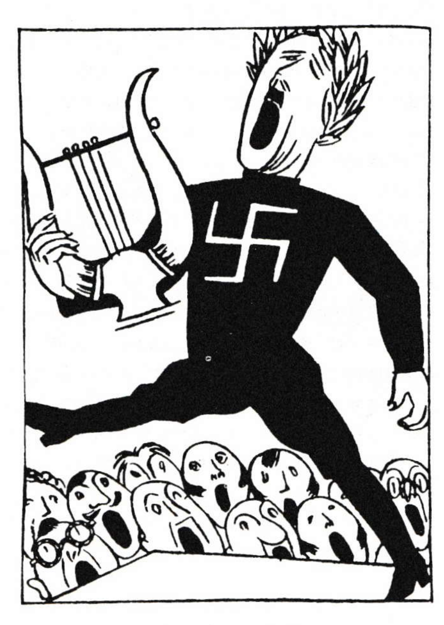
Esta afirmación es acertada en lo que se refiere a los géneros literarios tradicionales, a los que el nacionalsocialismo, efectivamente, incorporó de manera ecléctica y epigonal. Los nazis, desde luego, se abastecieron de un *corpus* literario existente. Explotaron para sus propios fines el arte y la literatura burgueses. La incorporación de los clásicos y la revaloración brutal de algunos autores, políticamente bien definidos, como Hölderlin, Kleist y Büchner, hasta convertirlos en representantes prefascistas del "pesimismo heroico", es uno de los capítulos más tristes de la historia de la literatura alemana. El reproche de haber sido epígonos queda, sin embargo, sin fundamento para el ámbito del arte propagandístico, en donde el nacionalsocialismo destacó por su originalidad y creatividad. Los nuevos medios —el cine, la radio y el radioteatro— cobraron una importancia especial en la política cultural y en su propaganda, atribuyéndosele un papel claramente inferior a la literatura.

En el espectáculo del *thing*[1] —forma teatral genuinamente fascista—, la cosmovisión nazi encontró su expresión artística adecuada. El *thing*, concebido como nueva forma del teatro alemán nacional, fue ideado como un espectáculo de culto solemne, en donde estaba anulada la separación tradicional entre actores y espectadores, dirigiéndose a "cuerpo, espíritu y alma del compatriota alemán" y fundiendo a todos los participantes en una sola comunidad mítica. Uno de los objetivos manifiestos del espectáculo del *thing* fue el de generar una experiencia colectiva, en la que cada "compatriota puede dejar fluir hacia la comunidad del pueblo su fuerza de fe, fortalecida en permanente profesión a esta colectividad, superando así la indolencia de su entorno y consolidando cada vez más la energía de la nación" (según comunicado oficial del partido, publicado en la revista *Nueva comunidad).*

En el espectáculo del *thing* ocupaba un lugar preeminente la historia alemana comprendida entre 1918 y 1933 en su calidad de historia previa a la "revolución nacionalsocialista". El pueblo, que de manera similar al coro griego se representaba a sí mismo, era el protagonista. De los coros salían actores individuales, haciendo de líderes de éste o bien de representantes de grupos rivales. El número de actores rondaba el millar; el de los espectadores podía ascender a unos diez mil. En octubre de 1933 tuvo lugar, en el Grunewald de Berlín, una representación con 60.000 espectadores, en la que participaron unos 17.000 miembros de las SA. Un teatro de masas de esta índole no podía organizarse en el marco del teatro tradicional. Se necesitaban nuevos escenarios, nuevas obras y una nueva dramaturgia. En un plazo muy breve se construyeron enormes foros para el *thing,* que debían ofrecer una síntesis de escenario natural con el anfiteatro griego. Ahora bien, de los 700 foros planificados, tan sólo una pequeña parte de ellos fueron realidad. Pese al patrocinio oficial —Goebbels había agrupado en un círculo de trabajo a unos 40 autores para que dirigieran esos espectáculos del *thing*— el repertorio no pasó de unas cuantas obras. Aunque suele decirse que, con ocasión de un concurso convocado por el Frente del Trabajo del Reich, se presentaron unas 10.000 obras de este tipo, fueron muy pocas las seleccionadas: *Job der Deutsche (Job, el alemán,* 1933)

[1] Del antiguo alto alemán, reunión popular y jurisdiccional de las tribus germánicas. *[N. del T.]*

de Egger, *Deutsche Passion (Pasión alemana,* 1933) de Euringer y *Der Weg ins Reich (El camino al Reich,* 1935) de Heynicke correspondían a las elevadas expectativas y fueron oficialmente reconocidas y subvencionadas. *Frankenburger Würfelspiel (El juego de dados de Frankenburg,* 1936) de Möller fue estrenado en las olimpiadas de 1936, siendo uno de los espectáculos de *thing* más representados. Todas estas obras tienen en común una misma forma dramática que recoge distintas tradiciones literarias. En el *thing* se fundían elementos de la tragedia griega, de los misterios medievales y de los festivales barrocos y clásicos con formas modernas del teatro expresionista y proletario como se practicaba en la República de Weimar, para dar con una forma de autorrepresentación y celebración fascistas, en las que las ideas ilustradas de Lessing y Schiller para un teatro nacional fueron manipuladas con el mayor cinismo. Al tomar elementos del teatro revolucionario proletario de la República de Weimar (Piscator), se intentó también simular —incluso en lo que se refiere a las formas literarias— un contenido pseudosocialista y pseudo-revolucionario de la política nazi.



Hitler como Orfeo

La tendencia del arte fascista hacia lo monumental, lo ornamental y lo solemne, sobresale aún más en los congresos del partido del Reich, montados con la mayor meticulosidad como teatro de masas, disputándole el rango al *thing,* al conseguir combinar a la perfección la aglomeración de masas humanas con la ideología nacionalsocialista. El verdadero logro "artístico" de los nacionalsocialistas consiste en haber puesto en escena esos congresos del partido del Reich. Todavía hoy en día, la película de Leni Riefenstahl sobre el congreso de Nuremberg de 1934 (*Triumph des Willens [Triunfo de la voluntad]*) provoca una gran fascinación estética.

Política y arte

Ya en 1936, Walter Benjamin señaló que los verdaderos logros estéticos y artísticos del fascismo alemán residían en su política, revelando así la pervertida relación entre política y arte propia del fascismo. Esta perversión del arte y la política, junto con el carácter misántropo del fascismo que la informa, fueron formulados inequívocamente por Goebbels: "También la política es un arte, quizás el más sublime y el más completo que existe. Y nosotros, que creamos la moderna política alemana, nos sentimos como artistas a quienes se les ha encargado un papel de gran responsabilidad: el de formar, a partir de la materia prima de las masas, la imagen firme y modelada del pueblo". El que los políticos fascistas se consideraran artistas fue satirizado por Brecht en varios poemas del exilio; por ejemplo, en *Die Regierung als Künstler (El gobierno como artista), Verbot der Theaterkritik (Prohi-*

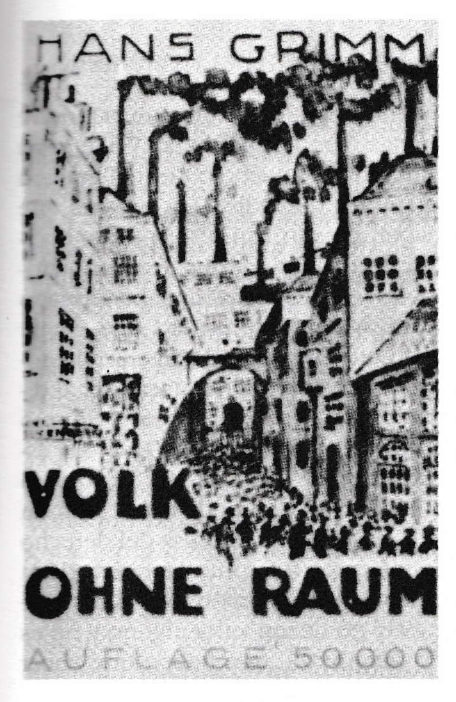
bición de la crítica teatral), y en los numerosos poemas a Hitler, en los que el canciller del Reich aparece como pseudoartista, como "pintor de brocha gorda" que no ha "estudiado más que el colorido" y que ha "embadurnado[1] [...] a Alemania entera". También los escritos de Walter Benjamin sobre el arte propagandístico de los nacionalsocialistas han de leerse como comentarios a las escenificaciones masivas de los espectáculos del *thing* o de los congresos del partido del Reich: "El arte fascista es un arte propagandístico. Por lo tanto, se realiza para las masas". Un arte de este tipo hace caer "a los realizadores, al igual que al público, en un trance, en cuyo transcurso, ellos mismos, deben sentirse como monumentales, es decir, como incapaces de emprender cualquier acción razonada e independiente. De este modo, el arte refuerza las energías sugestivas de su efecto a expensas de las energías intelectuales o iluminadoras. El arte fascista lleva a cabo la eternización del *status quo,* mediante la paralización de (las personas activas y receptoras) que podrían cambiar el estado de las cosas". Las masas son incapaces de reflexionar sobre sí mismas y sobre sus necesidades. Se las aniquila como individuos, quedando indefensas ante la manipulación y el abuso. La formación de masas, según ciertas pautas de belleza, proporciona "expresión" en ciertos momentos, pero no proporciona "justicia" (Benjamin). La necesaria formación de la sociedad, según los principios de libertad, igualdad y justicia, queda desplazada por la apariencia estética de una comunidad popular, al distraer a las masas con vanas promesas de suprimir los problemas políticos y sociales. Benjamin también enuncia el objetivo de una tal "estetización de la política" por parte de los fascistas: "Todos los esfuerzos por estetizar la política culminan en un solo punto. Y este único punto es la guerra. La guerra, y sólo la guerra, hace posible que se le dé una meta a unos enormes movimientos de masas, conservando, al mismo tiempo, el reparto tradicional de la propiedad".

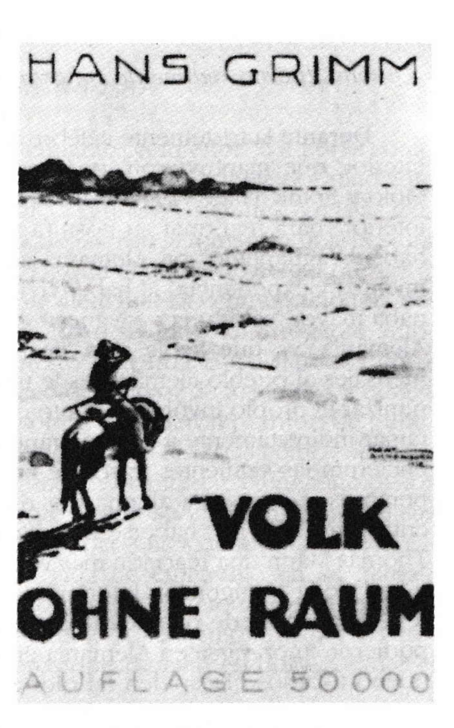
LITERATURA POPULAR-NACIONAL

Frente a la estetización de la política y la formación estética de las masas, a través de la "obra artística total" promovida por los congresos del partido del Reich, casi parece simple e inocente la literatura popular-nacional que durante largo tiempo se consideró la verdadera literatura nacionalsocialista. Pero, en realidad, la literatura popular-nacional no es producto del nacionalsocialismo, por mucho que éste la promocionara y cortejara. Salvo muy pocas excepciones, la "literatura del Tercer Reich", es decir, la literatura considerada ejemplar para el nacionalsocialismo existía ya durante la República de Weimar y, en parte, incluso antes de 1918. *Volk wider Volk (Pueblo contra pueblo)* de Bartels y *Wiltfeber der Deutsche (Wiltfeber, el alemán)* de Burte fueron publicados en 1912; el *bestseller* de Grimm *Volk ohne Raum (Pueblo sin espacio)* apareció en 1926; las tres novelas *Hein Hoyer, Berend Fock* y *Stelling Rotkinnsohn* de Blunck fueron publicadas en 1922, 1923 y 1924, aunque tan sólo en 1934 se reunieran bajo el título *Urvätersaga (La saga de los tatarabuelos)*; la trilogía *Paracelsus* de Kolbenheyer apareció entre 1917 y 1926, y *Das harte Geschlecht (La estirpe dura)* de Vesper, finalmente, en 1931.

---

[1] Juego de palabras con "engañado". *[N. del T.]*





Portadas del libro de Hans Grimm *(Pueblo sin espacio* [50.000 ejemplares]) -
"El destino alemán hecho verbo" ("Observador del Pueblo")

El nombre de "literatura popular-nacional" es una designación colectiva, bajo la cual se engloban distintas corrientes literarias. Aparte de la "literatura de sangre-y-suelo", considerada durante mucho tiempo el prototipo de literatura popular-nacional, pertenecen a la misma categoría también la literatura regional y de provincias, que cultivaron Ludwig Ganghofer, Hermann Stehr y Hermann Löns; la novela histórica, siguiendo la tradición de Freytag y Dahn; la novela colonial, con su mayor éxito editorial en *Pueblo sin espacio* de Grimm; así como las novelas del así llamado "nacionalismo soldadesco", es decir, las novelas de guerra y del cuerpo franco. Todas estas obras comparten antidemocratismo y antimodernismo, antisemitismo y ensalzamiento de la "raza germánica", cualidades que las hacían sumamente aprovechables para los nacionalsocialistas. No sorprende, por tanto, que la literatura popular-nacional en sus distintas variantes —antes de 1933 no más que una de las múltiples ramificaciones literarias—, después de la subida al poder de los nazis fuera ascendida al rango de literatura estatal.

La literatura de la "emigración interior"

"La emigración interior", en oposición al exilio, es un concepto que se había ido formando durante los años 30, pero que tan sólo después de 1945, con motivo del enfrentamiento entre "los que se habían quedado en casa" y los "emigrantes", cobró visos de polémica.

¿Quiénes fueron realmente emigrantes?

Durante la tristemente célebre controversia en torno a la emigración exterior e interior, que mantuvieron, por una parte, Thomas Mann y por otra, Walter von Molo y Frank Thieß (1945-46), éstos últimos acuñaron el concepto de "emigración interior" para reafirmar su postura frente a los autores del exilio. Los autores que habían "aguantado" en Alemania afirmaban haber ganado "un tesoro de conocimientos y experiencia" al haber vivido bajo la dictadura fascista, que les proporcionaba mayor "sabiduría y vivencia" que la que poseían quienes habían abandonado Alemania, ya que había sido "más difícil conservar su personalidad que enviar mensajes al pueblo alemán desde ultramar". Todo ello fue un torpe intento de minimizar el propio involucramiento con el fascismo y de defenderse atacando, al difamar indirectamente a los emigrantes como traidores a la patria. No poco cinismo encierran las siguientes frases de Frank Thieß, pronunciadas el año 1946: "No esperamos recompensa alguna por no haber abandonado Alemania" y: "No quiero criticar a nadie por haberse marchado". Afirmaciones de este tipo provocaron en Thomas Mann una reacción más vehemente de lo habitual, en defensa del derecho moral de la "emigración interior", la que debía interpretarse como literatura de la resistencia: "Puede que sea una superstición, pero en mi opinión, los libros que pudieron imprimirse en Alemania entre 1933 y 1945 no tienen valor alguno y no es bueno tocarlos. ¡Despiden tal olor a sangre y a vergüenza, que habría que hacer maculatura con ellos!".

El concepto, por tanto, se desprestigió, precisamente, por el mal uso que de él hicieron autores que lo mejor que hubieran podido hacer era callarse. En consecuencia, se despachó la existencia de la "emigración interior" como "mito" sin fundamento (Schonauer). Pero, entretanto, recientes investigaciones apuntan a que, efectivamente, hubo una "emigración interior", es decir, una literatura hecha desde la oposición y que no se adaptó a las exigencias, ya que su intención era la de criticar al régimen. Pero sigue aún siendo polémica la cuestión de qué se entiende por "emigración interior" y qué autores pertenecen a ella. Es mucho más fácil decir quiénes no formaron parte de ella. En primer lugar, habría que mencionar en este contexto a Gottfried Benn y Ernst Jünger, a los que repetidamente se les ha declarado representantes de la "emigración interior" y quienes, después de 1945, fueron considerados como tales. Benn, durante algún tiempo, simpatizó con el nacionalsocialismo. Después de la toma del poder lo apoyaría abiertamente, contribuyendo activamente a la persecución de autores judíos y autores políticamente molestos. El que posteriormente se apartara de los nazis, enmudeciendo como poeta, y el que ingresara en el ejército como médico del Estado Mayor —todo ello interpretado por Benn como "forma aristocrática de la emigración"—, carece de autenticidad antifascista. También Ernst Jünger se apartó de los nazis, pero más por esnobismo aristocrático que por convicciones políticas. Sus obras, por ejemplo, *Auf den Marmorklippen (En los acantilados de mármol*, 1939), comparten tantas ideas con la ideología fascista que sería erróneo valorar como acto de resistencia contra el fascismo alemán el hecho de que Jünger rehusara ingresar en la Academia Prusiana de las Artes, redactando una carta inequívoca al *Observador del Pueblo*. Jünger, según confesara él mismo, observó "desde una atalaya cómo las chinches se comían unas a otras".

Ricarda Huch (1864-1947) y Ernst Barlach (1870-1938)

Sin embargo, es justo aplicar el rótulo de "emigración interior" a autores como Ricarda Huch y Ernst Barlach. En 1933 Ricarda Huch se había negado, mediante una valiente carta, a firmar el "estribillo" de lealtad que los dirigentes fascistas exigían de los miembros de la Academia Prusiana de las Artes, tomando una postura clara y enérgica contra los nacionalsocialistas: "Lo que el gobierno actual prescribe como credo nacional no es mi forma de sentirme alemana. La centralización, la coacción, los métodos brutales, la difamación de los disidentes, el arrogante autobombo, todo ello es para mí antialemán y funesto". Ricarda Huch figuraba en la lista de los autores non gratos, por haber intercedido a favor de los judíos y demás perseguidos por el régimen. Muy pocas de sus obras obtuvieron permiso de publicación. Ernst Barlach, escultor y escritor, difamado por los fascistas como "degenerado" y "antiheroico", tampoco tuvo reparo alguno en manifestarse enemigo de los nazis. Aunque nunca se le prohibiera oficialmente ejercer su oficio, ninguna de sus obras fue expuesta ni publicada después de 1933. Poco antes de morir, Barlach escribía en 1937 que le "obligaban a llevar una vida de emigrante en su patria": "Tengo la sensación de que se me ha expulsado hasta tal punto que mi estado se parece al de un individuo abandonado a su suerte. [...] Me siento mucho más aniquilado que un emigrante de verdad". Los libros que Barlach escribió durante el fascismo, los enterró en su jardín.

También es aplicable el término "emigración interior" —empleado para designar toda literatura crítica con el régimen— a aquellos autores que, por motivos religiosos o humanitarios, se opusieron a los nacionalsocialistas. Entre ellos figuran, sobre todo, Jochen Klepper, Ernst Wiechert y Werner Bergengruen, cuyo conflicto con los nazis no fue, ni mucho menos, pura casualidad. Klepper se suicidó en 1942 junto con su familia, para evitar que su mujer judía y sus hijas acabasen en las cámaras de gas. La única posibilidad de ajustarles las cuentas a los nazis se la brindaron sus diarios que, por miedo a la Gestapo, enterró en el jardín. Wiechert, autor "molesto", fue confinado durante algunos meses en un campo de concentración. Su enérgico discurso contra los nazis, pronunciado en 1935, fue publicado en 1937 en *Das Wort (La palabra)*, revista del exilio dirigida por Brecht, Bredel y Feuchtwanger, quienes denominaron el discurso de Wiechert documento de la "emigración interior", un "documento trascendental de la lucha cultural de nuestra época". El testimonio literario, que nos legó Wiechert, de su estancia en el campo de concentración —*Der Totenwald (El bosque de los muertos,* redactado en 1939)— no pudo publicarse hasta después de 1945. Werner Bergengruen, por fin, fue expulsado de la Cámara de Literatura del Reich en 1937, y posteriormente intervino en la labor de resistencia del grupo "Rosa blanca"[1]. Bergengruen publicó toda su obra en el extranjero, parcialmente bajo anonimato.

Todos los autores mencionados intentaron, con su obra, crear una "oposición intelectual" contra la "sinrazón reinante" y, sobre todo, con la novela histórica —forma predilecta también entre los autores del exilio— pretendían exigir cuentas al nacionalsocialismo: *Der Großtyrann und das Gericht (El gran tirano y el tribu-*

[1] Operación "Weiße Rose" fue el nombre de un complot para derrumbar el régimen nazi. Todos los miembros del grupo 'Rosa blanca' fueron ejecutados. *[N. del T.]*

nal); Der Vater (El padre); Las Casas vor Karl V. (Las Casas ante Carlos V). Con todo, los autores tropezaban con las consabidas "cinco dificultades al escribir la verdad", de las que había hablado Brecht en 1934. Publicar literatura crítica al régimen era entonces empresa harto arriesgada y con escasas perspectivas de éxito, ya que ningún editor o impresor se hubiera prestado a tales publicaciones. La literatura, por lo tanto, estaba condenada a ser "literatura de cajón" o a ser redactada en un lenguaje "servil" para engañar a los dirigentes y llegar a los lectores, esperando que éstos sabrían descifrar correctamente la crítica. Ahora bien, tales esperanzas se cumplieron sólo en casos muy contados. La novela de Bergengruen, *El gran tirano y el tribunal* (1935), fue celebrada por el *Observador del Pueblo* como "la historia de un líder del Renacimiento". A la novela *El padre* (1937) de Jochen Klepper, cuya intención había sido la de "criticar, no alabar la situación actual", se la adjudicaron los nazis. Estos autores no consiguieron "manejar sus obras como arma" (Brecht). Sus obras, al contrario, venían a ser expresión de un "antifascismo sin recursos" (W.F. Haug), debido a que el enemigo político les aventajaba en poder, pero también a que los autores no fueron capaces de sacar de su conservadurismo una perspectiva política capaz de hacer frente al fascismo. Al leer esta literatura de crítica al régimen, nos damos cuenta de que sus autores, en su gran mayoría, carecían de un conocimiento profundo del carácter nazi y fueron incapaces de relacionarlo con la historia alemana o con el fascismo europeo. "El pietismo de Wiechert, al estilo de un viejo prusiano, tan sólo supo ofrecer una resistencia apática a Hitler. Si bien tenía cierto valor su combatividad contra la barbarie de Hitler, no pudo generar renovación alguna en Alemania" (Lukács). La muy divulgada idea de que el nacionalsocialismo fue una "desgracia", una "tragedia alemana" bajo el dominio de "criminales" y "demonios", no hace más que poner de manifiesto la falta de entendimiento de lo que fue el fascismo. Así se comprende por qué la resistencia de esos autores no pasó de ser más que un gesto de impotencia.

La generación de los sucesores

Podemos aplicar también el rótulo de "emigración interior", con ciertas reservas, al grupo de autores que debutaron durante el fascismo y, en parte, ya durante la República de Weimar, pero que tan sólo después de 1945 se convirtieron en representantes de una literatura de postguerra y que fueron decisivos para la vida literaria de la República Federal hasta bien entrados los años 60: Günter Eich, Peter Huchel, Wolfgang Koeppen, Marie Luise Kaschnitz, Max Frisch, Rudolf Hagelstange, Gerd Gaiser, Karl Krolow, Paul Celan, Oskar Loerke y Wilhelm Lehmann. Eich y Huchel cosecharon ya laureles durante el fascismo como autores de radioteatro o seriales radiofónicos. Eich escribió quince de estas piezas, suministrando regularmente a la "Deutschlandsender"[1] series radiofónicas sobre la vida en provincias. Pero la principal producción literaria de este grupo está centrada en las colaboraciones de prensa, en la narrativa breve y en la poesía: formas, todas ellas, que posibilitaban un amplio margen a la subjetividad de los autores y con mayores opciones de ser toleradas por los gobernantes fascistas, ya que no implicaban peligro alguno para el sistema. Llama la atención también el resurgir de ciertas formas poéticas tradicionales como el soneto, la oda, el himno, la elegía. Aunque no deja de

---

[1] "Radio Alemania". *[N. del T.]*

ser programático el recurrir a formas tan rígidas, tal recurso nace no tanto de una conciencia política contestataria como de una animadversión antimodernista, basada en una subyacente postura conservadora. La orientación neoclasicista de estos autores, con continuidad después de 1945, no registraba "resistencia, ni violencia, ni elemento revolucionario alguno"; mas, a pesar de las distintas variantes de la literatura popular-nacional y de la lírica fascista de partido, fue una forma "que, de algún modo, se diferenciaba por sí sola" (Heißenbüttel). La fijación de los autores con la propia persona y con la naturaleza —aunque su intención fuera de protesta y algunos lectores así lo entendieran— no fue, sin embargo, una acto de resistencia sino una forma individualista de huir del presente, refugiándose en el reino de la poesía. La famosa queja de Brecht acerca de "los tiempos en que hablar de árboles casi es un crimen, porque implica callarse tantos delitos" *(An die Nachgeborenen [A nuestros sucesores,* 1938]) da en el quid del dilema de los autores no fascistas.

Lírica de la naturaleza

Durante el nacionalsocialismo fueron innumerables los poemas líricos sobre la naturaleza, algunos de ellos merecedores de ser recordados; por ejemplo, de Loerke, *Silberdistelwald (Bosque de cardos,* 1934), y de Lehmann, *Antwort des Schweigens (Respuesta del silencio,* 1935). Benjamin desveló en sus *Theorien des deutschen Faschismus (Teorías del fascismo alemán,* 1930) la interconexión entre un fascismo propagado agresivamente y una subjetividad e intimismo literarios que, regresivamente, huyen del fascismo, refugiándose en un sentimiento hacia la naturaleza: "Hay que decirlo con toda amargura: en vista de la movilización total del paisaje, el sentimiento alemán de la naturaleza ha experimentado un auge imprevisto". Los poemas líricos sobre la naturaleza, de Huchel, Loerke y Lehmann, en donde el "espanto de la época" forma parte del ámbito natural o se asocia con él, irritan al lector de hoy día, porque significaban —lo sabemos hoy y lo intuyeron los autores de entonces— un "coqueteo con flores y florecitas ante un abismo terriblemente abierto, el de las fosas comunes, adornado con esas flores", tal y como lo reconoció más tarde Elisabeth Langgässer con ánimo de autocrítica.

Precisamente la lírica de la naturaleza demuestra que gran parte de la "emigración interior", en el fondo, fue una "emigración hacia dentro". El que los autores diesen, de forma ostentosa, la espalda a la realidad política y que se mantuvieran al margen de la sociedad, huyendo hacia el intimismo, demuestra una reacción que no sólo se limita a la época comprendida entre 1933 y 1945, sino que se remonta al siglo XVIII, cuando ciertos sectores de la inteligencia literaria opusieron al desarrollo de la oligarquía burguesa y capitalista una reacción de melancolía y escapismo y un marcado individualismo. Gran parte de la poesía romántica tiene rasgos escapistas, que se vuelven más pronunciados en los autores "biedermeierianos". No por casualidad los autores del intimismo retomaron esa postura, entrando así, conscientemente, en una línea de tradición y renovando el concepto de poesía como el de una fuerza superhistórica al margen de la sociedad. El potencial crítico que, en un principio, informaba tal concepto y que fue, en realidad, su expresión, había resultado ser un arma sin filo. Sólo en apariencia, la literatura intimista pudo sustraerse a ser utilizada por el totalitarismo. Incluso cuando ésta, según su propio entendimiento, supo esquivar las exigencias del régimen, huyendo al reino de la

"libertad interior", al fin y al cabo, contribuyó a afianzar el dominio de éste, haciendo posible el que los nacionalsocialistas mantuvieran las apariencias de una pluralidad literaria y de un público literario vivo.

Literatura antifascista clandestina

Aparte de las que pudiéramos denominar formas encubiertas de oposición literario-política, por parte de los autores conservadores, cristianos y burgueses, existía una literatura combativa, integrada por autores de izquierdas, socialistas y comunistas.

Luchadores clandestinos

Es evidente que una literatura de este tipo sólo podía producirse y divulgarse ilegalmente. El gran público tuvo por primera vez noticias de que existía una literatura clandestina en 1935 —con ocasión del Congreso Internacional de Escritores, celebrado en París— a través de las palabras de un hombre que llevaba una máscara negra: "¡A pesar de todo, existe una literatura ilegal en Alemania! Porque las semanas en que el fascismo alemán creyó haber aniquilado a los luchadores y acusadores de la pluma, ¡ha resultado ser la hora del nacimiento de un nuevo tipo de literatura antifascista! ¡Es la hora del nacimiento del escritor antifascista anónimo! La nueva generación de jóvenes escritores que ha permanecido en el país, se ha visto de pronto ante la ingente tarea —al darse cuenta de la gran responsabilidad que pesaba sobre ellos— de mostrar al mundo, con medios literarios, la verdadera cara del Tercer Reich. Y empezaron a cumplir con su tarea, superándose a sí mismos al crear: la voz desde Alemania. Es difícil explicar con palabras objetivas los terribles peligros a que se expone cada uno. Se escribe, literalmente, cada línea bajo peligro de muerte. En este país de espías y de la Gestapo no existe un lugar seguro de trabajo. No hay espacio en donde se pueda teclear una máquina de escribir, sin estar expuesto a que, en cualquier momento, se abra la puerta de sopetón y un oficial de la Gestapo te pregunte: ¿Qué es lo que escribe?"

Jan Petersen

El hombre de la máscara que dio testimonio de la literatura ilegal en Alemania, la que "pretendía enseñar al mundo, con medios literarios, la verdadera cara del Tercer Reich", era Jan Petersen, miembro del Partido Comunista desde 1923, de la BPRS desde 1931 y organizador del trabajo ilegal del grupo local del BPRS, en Berlín, desde 1933. Con su famosa frase, Petersen aludía a aquella literatura que él y sus compañeros escribían y divulgaban jugándose la vida. Tras la toma del poder de los nazis, la totalidad de los miembros del grupo local de Berlín había entrado en la clandestinidad, comenzando inmediatamente a organizar y reclutar la resistencia política. Su deber consistía, por una parte, en construir una red de resistencia al Reich, informando a la población sobre el verdadero carácter del nuevo gobierno, por otra, informar al extranjero del terror estatal y de la resistencia, y, por último, al documentar a los distintos sectores, pretendían tender un puente entre la oposición política en el Reich y la del exilio. La BPRS, desde 1933 hasta su desalojo

por la Gestapo en 1934, editaba su propio periódico clandestino, *Hieb und Stich (Corte y punta)*, y colaboraba con periódicos ilegales, participaba en la producción y el reparto de octavillas, poemas callejeros y pegatinas, e informaba regularmente sobre las condiciones en Alemania, en las columnas "La voz de Alemania" y "La voz de los ilegales", secciones de las revistas del exilio en Praga *Nuevas Hojas Alemanas* e *Internationale Blätter (Hojas Internacionales,* Moscú). Aun con grave peligro de muerte, difundieron fuera del país un informe global sobre la suerte de los escritores perseguidos y detenidos, informe impreso en Suiza con el título *Hirne hinter Stacheldraht (Cerebros tras las alambradas,* 1934). En él se hablaba también de la lucha de los escritores contra el fascismo, presentando al "nuevo tipo de escritor" que se había ido formando en condiciones de ilegalidad: "Es duro y disciplinado. Hoy redacta un periódico ilegal en un sótano —un muerto de vacaciones—, mañana se encargará él mismo de la tirada o la pegará en las paredes de la calle. Y entretanto revisa el material que formará la base de una novela o de un reportaje de gran envergadura. No le llega el aplauso de ningún estreno, ni se le otorgan premios; no le esperan honorarios, ni la prensa aclama su nombre".

La carga de la ilegalidad

Jan Petersen personificaba este nuevo tipo de escritor. Con su novela *Unsere Straße (Nuestra calle)*, "escrita en 1933-34, en el corazón de la Alemania fascista", como se afirma en el subtítulo, dio el primer relato auténtico de las dificultades de la lucha clandestina, atestiguando sobre la nueva idea que los autores tenían de sí mismos. Con razón Petersen es considerado "el primer cronista literario relevante de la resistencia". Como testigo ocular, Petersen describe en primera persona el terror creciente que los fascistas ejercieron en un barrio obrero de Berlín-Charlottenburg, así como la resistencia que oponían los habitantes. Los temores que le embargaban al redactar sus notas forman parte constitutiva del libro, siendo la forma literaria misma su mejor vehículo de expresión. Con frecuencia, Petersen tenía que interrumpir su labor, según nos relata en la siguiente cita: "Sé lo que me pasará si caigo en manos de los nazis con estos papeles. No he escrito nada en toda la semana pasada. Estuve a punto de quemarlo todo. Me parecían demasiado ingentes las dificultades. Intenté buscarme otra vivienda para poder escribir. Sólo podría hacerlo en casa de los camaradas. Pero ellos, igual que yo, están trabajando ilegalmente. También pueden registrar sus casas en el momento menos esperado. El lugar donde guardo las páginas que llevo escritas tampoco es muy seguro.- Pero la semana que pasé sin escribir tampoco pude descansar interiormente. Sentía el peso de una carga psicológica que me obligaba a seguir escribiendo. - ¡Tengo que anotar todo esto! Es preciso que saquemos este manuscrito al extranjero. Tiene que ayudar a despertar la conciencia de los hombres". Petersen sacó de Alemania el manuscrito, "escondido en dos tartas" en su mochila. En 1935 apareció un primer fragmento publicado en París; en 1936 se publicó en Berna y Moscú, y en 1938 en Londres, provocando un considerable revuelo internacional como documento de la resistencia que se fraguaba dentro de Alemania.

Informes desde Alemania

Además de la crónica de Petersen registramos, también, una serie de relatos auténticos desde Alemania, como por ejemplo las "novelas verídicas" de Heinz Liepmann *(Das Vaterland [La patria,* 1933]; *"...wird mit dem Tode bestraft" ["...será castigado con la muerte",* 1935]). Asimismo fueron importantes las anotaciones en cuadernos de presos, en los campos de concentración, algunas de las cuales fueron redactadas durante el cautiverio, aunque en su mayor parte tras la liberación de los prisioneros o en el exilio. Willi Bredel se basó en sus experiencias en el campo de concentración para su novela *Die Prüfung (El examen,* 1934). Wolfgang Langhoff, autor de la famosa canción del *Soldado del pantano* —que corría de boca en boca como himno secreto del campo penitenciario en donde Langhoff estuvo internado—, relató sus experiencias en su novela *Die Moorsoldaten (Los soldados del pantano,* 1935). La revista del exilio en Moscú *La palabra* recogió la importancia de estos relatos vivenciales de los campos de concentración y otras instituciones penitenciarias: "Aquella literatura nos sirvió de ayuda inestimable. Nos enseñó a mirar al fascismo a la cara y a entenderlo. [...] Aquella literatura nos movilizaba a favor de la paz, en contra de la barbarie fascista y su instigación a la guerra". Esta literatura tenía un efecto ilustrador solamente en el extranjero, ya que sólo en contados casos retornaba a Alemania, de forma fragmentaria o bajo pseudónimo.

Literatura por la paz

Gran parte de la literatura antifascista no tuvo repercusión alguna en la vida pública, siendo estéril en última instancia. Georg Kaiser, autor expresionista, en otro tiempo famoso, saldó bastantes cuentas con los dirigentes en sus poemas de la "compañía del gas", refiriéndose, con implacable dureza, a la mortífera maquinaria nazi. No se podía ni pensar en la publicación: los poemas circulaban únicamente entre los conocidos del autor. También los textos escritos por Haushofer *(Sonetos de Moabit),* Apitz *(Esther,* 1944) y Krauss *(PLN,* 1943-44) durante su reclusión en campos de concentración, llegaron al público tan sólo tras la caída del Tercer Reich. Haushofer, quien mantuvo contactos con los conspiradores del 20 de julio, fue fusilado por un comando de las SS poco antes del final de la guerra. Su hermano, recluido también, encontró el manuscrito de los *Sonetos de Moabit* entre las manos del ejecutado. Krauss, quien pertenecía al grupo de resistencia Schulze-Boysen-Harnack, escribió su libro —un análisis en clave del fascismo— esperando día a día la ejecución de su sentencia de muerte, incluso con las manos esposadas.

Capítulo XI

Literatura alemana del exilio

El éxodo

El hecho de que algunos escritores tengan que abandonar su país, por razones políticas, y vivir y escribir en el exilio, no es un fenómeno específico del nacionalsocialismo. El jacobino Georg Forster, quien como político y escritor tomó parte decisiva en la fundación de la República de Maguncia (1792-93), se vio obligado, una vez fracasados sus intentos de instaurar unas condiciones democráticas en Alemania, a huir a Francia, muriendo en 1794 en el exilio en París. Al igual que Forster, durante los años 90 del siglo XVIII se trasladaron a París numerosos escritores e intelectuales críticos. Allí formaron una verdadera colonia de emigrantes e intentaron organizar, en el terreno literario y político, la resistencia contra el absolutismo en su país. Se calcula que hubo épocas en que residían en París unos 10.000 alemanes. Una segunda ola de emigración tuvo lugar después de las Resoluciones de Karlsbad del año 1819, según las cuales se implantó en el Reich alemán un sofisticado sistema de vigilancia de la prensa, de las editoriales y universidades. Tras la revolución de julio de 1830 en París, y los subsiguientes intentos revolucionarios en Alemania, se inicia una tercera ola emigratoria que afectó no sólo a intelectuales y escritores, sino que provocó una auténtica huida masiva de fuerzas democráticas. En los años 40 del siglo XIX vivían, tan sólo en París, entre 50.000 y 80.000 exiliados alemanes, entre ellos autores de la talla de Marx, Heine, Börne, Ruge y Weitling. Otro importante autor de la época, Georg Büchner, incluso fue perseguido por vía de requisitoria, pudiendo evitar ser detenido, mediante la huida a Estrasburgo. Sus amigos políticos fueron condenados a largas penas de prisión; Weidig, su mejor amigo, murió en la cárcel, a consecuencia de las torturas sufridas. El que los emigrantes tuvieran buenas razones para abandonar Alemania no lo demuestra únicamente la suerte de los amigos de Büchner, sino también la vida menos dramática de Laube y Gutzkow, quienes fueron encarcelados sin más por haber infringido, de una manera del todo inofensiva, la ley de prensa. Sin embargo, tras el fracaso de la revolución de 1848, corrió peligro la vida de los intelectuales y escritores de signo democrático, produciéndose también en esta ocasión un éxodo masivo. Autores como Freiligrath, Herwegh y Weerth no tuvieron más remedio que abandonar Alemania si no querían arriesgar su libertad. Una nueva ola de emigración,

aunque de menor alcance, se fraguó después de 1878, en tiempos de la Ley Antisocialista, y otra, aún mayor, durante la Primera Guerra Mundial, cuando convencidos pacifistas como Stefan Zweig, Ernst Bloch, Walter Benjamin y René Schickele emigraron a Suiza. El exilio político y la vida de emigrante cuentan, por lo tanto, con una larga tradición en Alemania. Al contrario de lo acaecido en otros países europeos, donde fueron, con mayor frecuencia, las fuerzas conservadoras y reaccionarias —por ejemplo, los aristócratas durante la Revolución Francesa— los que tuvieron que emigrar, la emigración alemana afectó, casi exclusivamente, al movimiento de la oposición democrática. No es, por lo tanto, un fenómeno nuevo el que el nacionalsocialismo provocara el exilio de tantos autores; lo novedoso era que se trataba de un destierro o una huida masiva, cuya dimensión temporal no ha tenido parangón en toda la historia alemana.

Emigrantes y exiliados

Ahora bien, habrá que distinguir entre emigrantes —contando entre ellos el gran número de judíos desterrados (unos 142.000 hasta 1938)- y exiliados, que eran sobre todo políticos, artistas, escritores y "publicistas". La distinción entre emigrantes y exiliados, en la que también Brecht hace hincapié en su famoso poema *Über die Bezeichnung 'Emigranten' (Acerca de la denominación de 'emigrantes')*, se manifiesta en el distinto comportamiento de ambos grupos ante la huida. Mientras que la mayor parte de los escritores, artistas y publicistas, huyó al extranjero ya en 1933, inmediatamente después del incendio del Reichstag, la desbandada masiva de judíos no llegó a su punto álgido hasta 1938-39, cuando los "pogromes" del 9 de noviembre de 1938 hicieron comprender, aun al último ciudadano judío, que los nazis tenían la firme intención de exterminar a los judíos. El término "exiliados" se aplica a "todas aquellas personas de habla alemana [...] que, independientemente de su nacionalidad o raza, abandonaron Alemania y los estados posteriormente anexionados (Austria y Checoslovaquia) a causa de la amenaza fascista, adoptando en el extranjero posturas, directa o indirectamente, contrarias al fascismo alemán, ya fuera en forma política, publicística o artística. Tal categoría incluye también a escritores y artistas que —a pesar de no haber desempeñado función política alguna, ni antes ni después de 1933— al abandonar Alemania y romper sus relaciones con editoriales y otras instituciones interalemanas dejaron entrever que no tenían nada en común con la vida cultural fascista" (H. A. Walter). Una definición de este tipo puede hacer pensar que la literatura del exilio es idéntica a la literatura antifascista, siendo ésta última la meta de los autores políticamente comprometidos, aunque nunca llegara a producirse en realidad. Döblin distinguió entre escritores "conservadores", "huma-



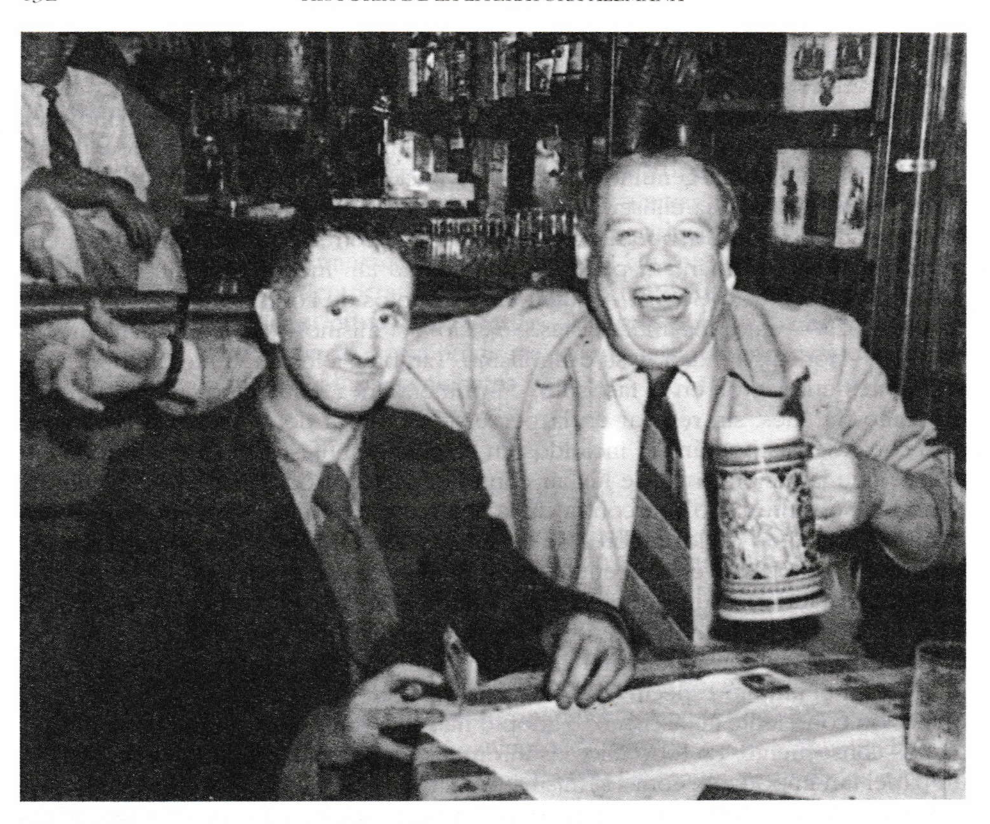
Caricatura nazi del discurso de Thomas Mann: "Un consuelo para todos los judíos"

nista-burgueses" y "de espíritu revolucionario", señalando así posturas ideológicas que a veces estaban en irreconciliable oposición. El mismo espectro político de la República de Weimar volvió a estar presente, a grandes rasgos, en el exilio. Por ejemplo, Stefan George, quien en otra época cantara a Hitler como al "nuevo líder" ("él otorga/ el símbolo genuino a la bandera nacional"), vio profanada por los nacionalsocialistas su idea elitista de líder. Hastiado, se retira a Suiza, rechazando el premio nacional que Goebbels, en persona, le había ofrecido, y rehusando "ser enterrado en suelo alemán". A pesar de una actitud tan inequívoca, difícilmente se podrá contar a Stefan George —quien tantos puntos de contacto ideológicos tuvo con los nazis— entre los antifascistas. Se aisló a sí mismo —así lo constató Brecht en 1918— por su "vanidad" y su despotismo. También a los diferentes autores conservadores que vieron en el fascismo, en primera línea, la traición cultural del humanismo burgués, sin reparar en la perversión política de la sociedad burguesa, sólo con reservas podrán ser incluidos en el campo antifascista. La opinión de éstos, de que la mejor forma de luchar contra el nacionalsocialismo era levantar un reino del "espíritu puro" en contra de la "barbarie" reinante, tenía mucho en común con la actitud de los autores de la "emigración interior", quienes también intentaron resistir, perseverando en un "espíritu puro" y en la "poesía pura".

No obstante, los que representaban puntos de vista regresivos y escapistas —entre ellos un pequeño número de autores resignados o enmudecidos como escritores, o que se consideraban a sí mismos como apolíticos— constituyeron una minoría en el amplio espectro del exilio. La mayoría o bien se había exiliado por oposición consciente al fascismo, o adoptó más tarde una actitud antifascista más o menos consecuente. En todo ello, las informaciones llegadas de Alemania jugaron un papel tan importante como la misma situación del exilio, la que abrió los ojos a muchos escritores, fortaleciendo su compromiso social. El exilio se convirtió en un decisivo proceso de aprendizaje, precisamente, para los intelectuales burgueses que durante la República de Weimar habían querido definirse como una inteligencia crítica que estaba por encima de las rencillas de partido. Un buen ejemplo de este tipo de escritor burgués lo constituye Thomas Mann. Con sus *Consideraciones de un apolítico* (1918) había desplegado una cosmovisión conservadora-reaccionaria, pero ya durante la República de Weimar empezó a distanciarse de sus propias posiciones conservadoras *(Cultura y socialismo,* 1928; *Ein Apell an die Vernunft [Un llamamiento a la razón,* 1930]), para desembocar en una postura claramente antifascista durante el exilio *(Veinticinco emisiones de radio para Alemania,* 1940-45), la cual no estaba exenta de contradicciones, pero que no deja de ser notable en un escritor con una tan marcada actitud inicial conservadora.

Las condiciones de vida en el exilio

Por lo pronto, el exilio significó un "shock" que fue en aumento, a medida que la esperanza de una pronta derrota del nacionalsocialismo se reveló como ilusoria. Desarraigados de su antiguo contexto vital, aislados del idioma familiar en el que habían pensado y escrito, separados de su público del que dependían, y carentes de ingresos, los exiliados se encontraban en unos países cuyo idioma a menudo no dominaban, cuyas costumbres les eran ajenas, siendo, a veces, tratados con desconfianza, dificultándoles con triquiñuelas burocráticas la vida de refugiados políticos. La frase sarcástica que Goebbels dirigiera a los autores camino del extranjero: "Que los asiduos de los cafés de emigrantes en París y Praga sigan voci-



Bertolt Brecht y Oskar Maria Graf en Nueva York

ferando por algún tiempo -¡les hemos cortado el hilo vital; son cadáveres de vacaciones!", iba a convertirse en terrible realidad para una parte de los exiliados. El suicidio tuvo entre ellos una incidencia pavorosamente alta. La incierta situación legal que reinaba en la mayoría de los países que les concedieron asilo ("No se puede vivir sin pasaporte", Klaus Mann), la precaria situación económica —sólo unos pocos autores prominentes como Thomas Mann y Lion Feuchtwanger contaban con ingresos fijos, pudiendo disfrutar así del mismo nivel de vida que antes—, todo ello planteaba una situación, ante la cual los diferentes autores reaccionaron de manera muy distinta, arreglándoselas mejor los que entendían su quehacer artístico como parte de la lucha antifascista. Feuchtwanger, en su novela en clave, *Exilio* (1940), describió con gran plasticidad la situación en Francia, en donde residía la mayoría de los escritores refugiados, antes de estallar la guerra. Eran ciertamente limitadas las posibilidades de ganarse la vida. Algunos autores exiliados continuaban recibiendo los derechos de sus publicaciones en Alemania o podían recurrir a nuevas fuentes económicas, mediante publicaciones en editoriales o en la prensa del exilio, así como con traducciones, lecturas públicas, conferencias o giras de conferencias. Sin embargo, gran parte de los autores, al no disponer de permiso de trabajo, dependían de subvenciones del exterior, de donativos de colegas mejor situados, o de medidas concretas, emprendidas por organizaciones de socorro, que habían ido formándose en los países de asilo. La organización de ayuda internacional más destacada, que apoyaba a escritores y periodistas, fue, a partir de 1935, la "American Guild for German Cultural Freedom".

Aparte de los problemas burocráticos y materiales, estos autores se sentían inseguros sobre todo porque, en la mayoría de los países que habían escogido como lugar de asilo, podían obtener permiso de residencia sólo de manera eventual. Los que habían huido a Austria y Checoslovaquia tuvieron que emprender nuevamente la fuga tras la anexión de 1938 y la invasión de 1939, y al estallar la guerra en 1939 se vieron obligados a huir de las tropas alemanas que habían entrado en Bélgica, Dinamarca, Francia y los Países Bajos. Pero no todos pudieron escapar. Las dificultades para obtener un visado de salida y poderse embarcar para ultramar quedan reflejadas en la novela *Tránsito* (1944) de Anna Seghers. La etapa de un segundo exilio en ultramar comenzaría especialmente en América del Norte y del Sur. Esta etapa fue aún más dura que la primera, pues conllevaba la pérdida del contexto cultural europeo. Sólo una mínima parte de los autores consiguió echar raíces en América. El elemento más decisivo para ello fue el nuevo contexto lingüístico que, en muchos casos, era percibido como artificial y que, incluso, llegó a producir "rechazo" (Oskar Maria Graf). "Hablamos alemán, ¿qué le vamos a hacer?. Nos hemos traído nuestro idioma, con él trabajamos. Pero al instante surge la pregunta: ¿qué podemos hacer, en un país de habla diferente, para sobrevivir y como escritores alemanes que somos? ¿Cómo encontraremos nuestro lugar en la economía y cómo cumpliremos con nuestro deber político-cultural? No se puede destruir un idioma sin destruir la cultura que forma parte de uno mismo. Y viceversa, no puede conservarse ni puede evolucionar una cultura si no se habla el idioma que ha conformado esta cultura y por el que ésta vive"(Bloch).

Las condiciones de vida y de trabajo en el exilio eran muy duras, más duras de lo que se habían imaginado cuando abandonaron Alemania. El ambiente de euforia, que aún se respiraba los primeros dos años, fue cediendo paso a un profundo desencanto, al ver que el dominio nazi no iba a derrumbarse al poco tiempo, sino que se estabilizaba y cobraba tintes cada vez más agresivos. Era imprescindible, por lo tanto, un debate teórico sobre las causas y el carácter del nacionalsocialismo. También quedaba todavía por discutir el carácter que debía tomar la organización de la lucha antifascista y qué función podían desempeñar en ella los escritores y la literatura.

La lucha de los autores exiliados por un frente único

Salida del aislamiento

Fueron especialmente los autores comunistas y socialistas los que sintieron la imperiosa necesidad de liberar de su aislamiento a los autores exiliados en países limítrofes con el Reich alemán, ganándolos para la lucha común contra el fascismo. Las *Nuevas Hojas Alemanas* —revista fundada en septiembre de 1933 y editada en Praga, hasta agosto de 1935, por Oskar Maria Graf, Anna Seghers, Wieland Herzfelde y Jan Petersen— fueron el primer intento de reunir en una línea común a los autores del exilio. Las *Nuevas Hojas Alemanas,* según su propio entendimiento, pretendían "agrupar a sus colaboradores para acciones en común, activando al mismo tiempo a los lectores para la misma causa"; pretendían "combatir el fascismo con las armas de la palabra poética y crítica". Desde el comienzo, los editores se esforzaron por establecer una unión lo más amplia posible, facilitando la colaboración también a aquellos escritores que, por consideraciones humanitarias más o menos ambiguas, tomaban una actitud desconfiada o reservada frente a las

posturas socialistas y comunistas: "Muchos de ellos ven al fascismo como un anacronismo, como un interludio, una vuelta a la barbarie medieval; otros hablan de que los alemanes son unos enfermos mentales, víctimas de una anomalía que contradice el transcurso 'correcto' de los acontecimientos históricos; maldicen a los nazis como a una horda de náufragos de la vida, que han hecho caer en una trampa al país entero. Pero nosotros no consideramos al fascismo una forma casual, sino el producto orgánico del capitalismo moribundo. Cualquier intento de restablecer unas condiciones liberalistas-democráticas, ¿no significa, quizás, renunciar a la erradicación del mal desde sus raíces? Cualquier lucha que se dirima únicamente basada en la forma, ¿no será acaso, en el fondo, una lucha falsa? ¿Existe otra fuerza real, capaz de obtener la victoria final sobre la miseria y la tiranía, que no sea el proletariado? Estamos convencidos de que la respuesta correcta a estas preguntas cobra especial importancia para el escritor, puesto que la veracidad de la descripción, e incluso la calidad formal de la literatura, dependen de la profundidad del conocimiento de todo lo sucedido, así como de sus causas. Nada más lejos de nosotros que el querer 'uniformar' a nuestros colaboradores. [...] Permitiremos que todos tengan voz —aunque sus convicciones no sean las nuestras— con tal que quieran luchar a nuestro lado".

También la revista del exilio, *Die Sammlung (La colección)* —editada por Klaus Mann y que al igual que las *Nuevas Hojas Alemanas* se publicó desde septiembre de 1933 hasta agosto de 1935— intentó agrupar a escritores de signo oposicional para orientarlos hacia una lucha común contra el fascismo: "Queremos reunir a todo aquel que tenga la voluntad de un futuro digno de la humanidad, en lugar de una voluntad de barbarie [...]; la voluntad de raciocinio, en lugar de una brutalidad histérica y un anti-humanismo desvergonzadamente programado". La postura de esta revista, en comparación con la de las *Nuevas Hojas Alemanas*, era más indefinida y se convertiría en punto de cristalización de múltiples opiniones. Junto con marxistas y socialistas convencidos, participaron en *La colección* autores radical-demócratas, sionistas, liberales, conservadores, e incluso algunos que se consideraban apolíticos.

Klaus Mann

En definitiva, las dos revistas del exilio, *Nuevas Hojas Alemanas* y *La colección* anticiparon en miniatura la alianza antifascista que, posteriormente, desempeñaría un papel tan importante para la propia imagen de los autores del exilio y su praxis literaria. Las revistas del exilio fueron un primer paso hacia un frente único, cada vez más incómodo para los nazis. Si en 1933 Goebbels se había burlado cínicamente de los autores del exilio como "cadáveres de vacaciones", en 1935 ya consideraba como "peligro europeo" "el emponzoñamiento literario de la camarilla de emigrantes desarraigados". En 1934, el frente único empezó a adoptar formas más concretas, al pedir Johannes R. Becher a los autores exiliados —en un discurso programático pronunciado en el Congreso de Escritores Soviéticos de Moscú— que formaran una gran alianza antifascista. El *Programa para la defensa de la cultura*, presentado, en 1935, en el Congreso de Escritores de París, estaba formulado de manera tan abierta, que incluso las corrientes más divergentes podían identificarse con él. Brecht, ya en 1933, había advertido, con razón, que la alianza deseada no debía comprarse al precio de borrar las discrepancias entre autores burgueses y marxistas, a la hora de analizar el fascismo, dejando éstas de centrar los deba-

tes: "La tesis de que básicamente hay que dejarlos [a los autores burgueses] en paz, para no perder su simpatía, nunca ha sido más errónea que ahora. Éste es el momento —si es que lo hay— de ganarlos para educarlos políticamente". Brecht insistía en que el programa propuesto debía ser el punto de partida para un análisis político-social del fascismo, en donde la crítica a fenómenos aislados, producidos por la barbarie del fascismo, podría traducirse en un análisis de la relación entre capitalismo, sociedad burguesa y fascismo: -"Compañeros, hablemos de cómo está repartida la propiedad".

Una política de alianzas

No sólo autores pertenecientes a, o simpatizantes con, el partido comunista, como Becher y Brecht, sino también escritores socialistas y radical-demócratas centraron sus energías en la consecución de una alianza internacional de todos los escritores antifascistas. Esta alianza recibió nuevos impulsos políticos después de 1935, cuando en el VII Congreso Mundial del Comintern se dio como *mot d'ordre* la idea del frente popular. En especial Heinrich Mann se convirtió en figura central del movimiento del frente popular, surgido en 1935; la idea del frente popular determinó la totalidad de su quehacer literario durante el exilio. Al servicio de la política del frente popular escribió multitud de ensayos, discursos y proclamas, de los que una mínima parte llegó a circular ilegalmente en Alemania. Heinrich Mann estaba convencido de que "sólo el frente popular alemán [...] podría llevar a cabo la obra de unificación del pueblo en contra de Hitler", que "sólo el frente popular alemán [...] podría ser la idea motriz para un futuro libre y más feliz de Alemania". En su calidad de presidente del Comité Preliminar para la Formación de un Frente Popular Alemán, Heinrich Mann se preocupó por mantener un espectro político lo más amplio posible en el seno de la alianza, invitando, sobre todo, a los socialdemócratas a la participación. El primer llamamiento a la creación de un frente popular alemán, *Bildet die deutsche Volksfront für Frieden, Freiheit und Brot (Cread el frente popular alemán por la paz, la libertad y el pan,* 1936) —que contenía el programa para una renovación democrática de Alemania, sobre la base de una socialización de la gran industria, la gran banca y los latifundios— no sólo fue firmado por comunistas, sino también por socialdemócratas y por una serie de renombrados autores burgueses: —Feuchtwanger, A. Zweig, Klaus Mann, entre otros. Pese a la febril actividad de Heinrich Mann y otros autores, la labor desarrollada en el seno del comité del frente popular, prácticamente, había fracasado ya en el verano de 1937. La falta de unidad de acción entre los dos partidos obreros, KPD y SPD, falta que había propiciado la subida de Hitler al poder en 1933, paralizó el trabajo del comité, dificultando cada vez más el trato solidario entre los miembros. Algunos socialdemócratas destacados no vieron en el frente popular "un debilitamiento sino un fortalecimiento del fascismo". La meta de la lucha "no podía ser el frente único, formado por comunistas, sino la liquidación de los partidos comunistas en Europa central y occidental" (R. Hilferding). La salida oficial de los socialdemócratas del comité del frente popular fue el triste final de una política que se había iniciado con tan elevadas esperanzas.

Aunque el movimiento del frente popular no logró los objetivos políticos que se había propuesto, éste significó, para los escritores que en él habían participado, una fase trascendental de su evolución político-literaria. Por ejemplo, Heinrich Mann cobró una conciencia sorprendentemente clara, en el contexto del movi-

miento de frente popular, acerca de la relación entre fascismo y capitalismo por un lado, y entre fascismo y la Segunda Guerra Mundial por otro. Su análisis del fascismo se correspondía con la nueva concepción del escritor como aliado de la clase obrera, admitiendo también el partidismo del escritor: "Para que pueda desarrollarse un talento, éste debe haber tomado partido —el partido correcto, es decir, el de la felicidad humana".

La Guerra Civil Española

Fue igualmente importante para la autocomprensión de los escritores exiliados su participación en la Guerra Civil Española (1936-39). El régimen español del Frente Popular corría peligro tras el golpe militar bajo el liderato del General Franco, máxime cuando Franco obtuvo ayudas militares masivas de parte de los fascistas alemanes (Legión Cóndor) e italianos. El régimen del Frente Popular fue apoyado por la Unión Soviética, Francia y las Brigadas Internacionales, entre cuyas filas también se hallaban como voluntarios numerosos intelectuales alemanes (véase *Das große Beispiel [El gran ejemplo],* 1940] de Gustav Regler). Veintisiete escritores alemanes lucharon en las filas de las Brigadas Internacionales, y no sólo lo hicieron con las armas, sino también con la palabra. Erich Weinert se dirigió a sus compañeros de lucha con una colección de poemas y canciones, titulada *Camaradas* [original en español](1947). Alfred Kantorowicz, en su *Spanisches Tagebuch (Diario español,* 1948), ofrece un testimonio de la lucha que libraron los intelectuales comunistas y socialistas. Otros autores apoyaron indirectamente la lucha mediante su labor literaria. Brecht se ocupó de la Guerra Civil Española en su drama, en un acto, *Die Gewehre der Frau Carrar (Los fusiles de la señora Carrar,* 1937). La señora Carrar, mujer de un pescador español, quiere evitar que su hijo tenga que luchar contra los fascistas y le envía a la mar a pescar. Pero estando allí indefenso le matan los fascistas, produciéndose precisamente lo que la madre ha-

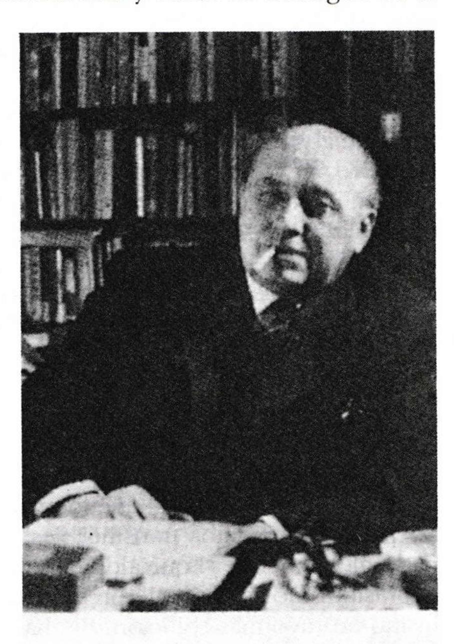


El Congreso Internacional de Escritores, París 1935 - Brecht, Becher, Ehrenburg, Regler

bía querido evitar. La señora Carrar entrega a los compañeros los fusiles que tenía escondidos en casa, yéndose a la lucha ella misma. Brecht quiso mostrar con esta obra que la lucha contra el fascismo es inevitable y debe llevarse solidariamente.

LAS CONTROVERSIAS EN TORNO A UNA NUEVA IDEA LITERARIA Y EL PAPEL DESEMPEÑADO POR LOS AUTORES DEL EXILIO: LOS DEBATES SOBRE EXPRESIONISMO Y REALISMO

Tras la afirmación de que la "literatura de cierto nivel [...] sólo podía ser antifascista" se ocultaban algunos problemas fundamentales: por ejemplo, la pregunta sobre la relación entre literatura y realidad, sobre la función de la literatura en las relaciones interclasistas, y la importancia del escritor político, la definición y las características de una "literatura de cierto nivel". Y no en último término se pregunta acerca de qué es, en el fondo, la literatura antifascista y cómo se distingue de la otra en lo referente a la forma y al contenido. Tres grandes controversias —el llamado debate sobre el expresionismo, el discutido concepto de realismo y la polémica en torno a la novela histórica— intentaron hallar respuestas a estas preguntas básicas.



Gottfried Benn (1886-1956)

El debate sobre el expresionismo partió de la cuestión de si el expresionismo había sido precursor del fascismo o bien si, por el contrario, había supuesto un punto de partida para una evolución antifascista. La cooperación de Gottfried Benn con los fascistas parecía dar la razón al primer punto de vista, mientras que la evolución de Johannes R. Becher hacia el marxismo parecía confirmar el segundo. La polémica se desató en las páginas de *Das Wort (La palabra)*, una revista literaria nacida en el contexto del movimiento del frente popular ("Hija del frente popular") y que debía ocupar el lugar de las *Nuevas Hojas Alemanas* y *La colección,* las cuales habían cesado de publicarse en agosto de 1935. La orientación hacia el frente popular de esta revista, publicada en Moscú, era evidente si nos atenemos a la composición del gremio de sus editores. Al lado de Bertolt Brecht, marxista sin partido, figuraban Willi Bredel, miembro del KPD, y el escritor burgués Lion Feuchtwanger. *La palabra,* editada de 1936 a 1939, cuenta entre las revistas más interesantes del exilio. Apenas hay autor conocido del exilio que no participara en la revista con alguna colaboración.

El debate se inauguró, en septiembre de 1937, con el ensayo de Klaus Mann, *Gottfried Benn, die Geschichte einer Verirrung (Gottfried Benn: historia de un equívoco)*, en donde el autor tildaba la aproximación de Benn al fascismo de "traición a sí mismo", negando toda conexión entre expresionismo y fascismo. Por el contrario, Alfred Kurella afirmaba, en el mismo número de la revista, que sí existía un vínculo entre expresionismo y fascismo. Kurella declaró: "En primer lugar, hoy

en día se ve con total claridad el espíritu del expresionismo y el rumbo que este espíritu, llevado a rajatabla, tomó hacia el fascismo. En segundo lugar, en honor a la verdad, hemos de confesar que en todos nosotros han quedado restos de aquella época". De este modo había pronunciado unas palabras clave que trasladaron a un nivel más general la polémica original en torno a la problemática personal de Benn. Ya no era cuestión de la relación de éste con el fascismo, sino de la relación de los autores del exilio con el patrimonio literario del expresionismo e, indirectamente, con su propio origen y pasado literario-político; es decir, se trataba de la cuestión política de hasta qué punto los autores del exilio, como inteligencia literaria, se sintieron culpables de la evolución desde 1933, así como de la cuestión literaria de qué tradición debían retomar. Se trataba de resolver la contradicción de por qué "Benn, Bronnen, Heynicke, Johst se habían vuelto fascistas no a pesar, sino gracias al expresionismo", y por qué "Becher, Brecht, Wolf y Zech, a pesar del expresionismo, se habían hecho realistas y antifascistas" (Leschnitzer). La polémica entroncaba con la crítica del expresionismo, expuesta por Georg Lúkacs, ya en 1934, en su ensayo *'Größe' und 'Verfall' des Expressionismus ('Grandeza' y 'decadencia' del expresionismo)*, publicado en la revista del exilio moscovita *Literatura Internacional*. En su ensayo, Lukács había atacado sobre todo la oposición excesivamente abstracta del expresionismo contra la burguesía, su exacerbado patetismo subjetivo, su huida mental de la realidad, su anhelo de una guerra como renovación, su bohemia y su rechazo de la herencia clásica. Restando todo valor a los métodos artísticos de la vanguardia expresionista —a los que Lukács veía como formas estériles de un subjetivismo decadente, propias de la literatura—, animaba a los autores del exilio a reemprender la práctica literaria del clasicismo alemán y de los grandes realistas burgueses del XIX.

¿"Elementos transmisibles" del expresionismo?

En el debate participó un número considerable de autores —algunos de ellos antiguos expresionistas— que intentaron demostrar que el expresionismo contenía no pocos "elementos transmisibles", no debiendo, en consecuencia, ser condenado globalmente: "Equivaldría a fatalismo si se afirmase que los poetas afines al expresionismo se convirtieron forzosamente en poetas fascistas, o que el expresionismo no tuvo más solución que hacerse fascista; por el mismo razonamiento habría que afirmar que de la República de Weimar no pudo brotar más que el fascismo" (Kersten).

Ernst Bloch

Ernst Bloch plantea una polémica pregunta: "¿Acaso no existen relaciones dialécticas entre ascensión y ocaso? Incluso lo indecente, inmaduro e incomprensible, ¿hay que catalogarlo, incondicional e irremisiblemente, como parte de la decadencia burguesa?" Intentaba aclarar así la relación dialéctica entre herencia burguesa, a la que pertenecía el expresionismo, y una literatura que Bloch entendía como socialista: "La burguesía en declive, ¿no aporta, como tal, elementos para la construcción de un nuevo mundo? ¿y cuáles son estos elementos, dado el caso? Es una pregunta retórica, de uso diabólico, y como tal parece que no se le ha prestado atención, por dialéctica que sea. Porque no sólo el ascenso revolucionario o el

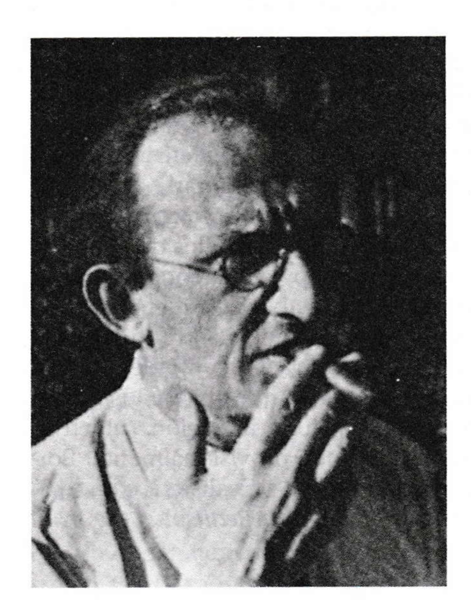
florecimiento de una clase, sino también su decadencia y los múltiples contenidos, liberados por esta desintegración, pueden encerrar una 'herencia' dialécticamente utilizable". Bloch veía claramente que en el fondo del debate en torno al expresionismo se ocultaba el asunto de los métodos artísticos de la literatura antifascista, es decir, la pregunta de si los autores del exilio debían retrotraerse a las corrientes experimentales de la modernidad para recurrir a los métodos artísticos de los autores burgueses de los siglos XVIII y XIX.

La pregunta por el método "correcto" encerraba, sin embargo, otra cuestión política, formulada con más o menos claridad, por la "amplitud y diversidad" del movimiento del frente popular. Bloch criticaba la "técnica maniquea" de los "neoclásicos" —y pensaba consiguientemente en Lukács y Kurella—, consistente en haber "atribuido a la clase dominante todas las oposiciones contra esa clase que no sean de signo comunista" y reducido así, de manera irresponsable, la alianza del frente popular. Bloch, junto con otros, sospechaba que en el fondo de la intransigente dureza con que Lukács y Kurella se habían enfrentado al expresionismo, estaba el ánimo de catalogar a los autores del exilio según ciertas teorías y estilos, propugnando el liderazgo del KPD en este importante asunto. Efectivamente, la forma en que se llevó adelante el debate en torno a la herencia literaria del expresionismo excluía a autores que se sentían próximos a los métodos y técnicas del expresionismo y receptivos a la experimentación con medios formales de vanguardia, distanciándolos también de la alianza en un frente popular. La conclusión formal del debate, en cuyo transcurso Kurella se desdijo de haber considerado el expresionismo como una fase previa al fascismo —"¡Naturalmente, no funciona de esta manera! La tesis parte de una falsa premisa"—, así como el intento de éste por mediar entre posiciones contrarias, dando por sentado, en la mayoría de los expresionistas, una "creación objetivamente reaccionaria con una intención subjetivamente revolucionaria", no pudo zanjar la cuestión más que provisionalmente. Porque, en el fondo, no estaba en juego el expresionismo sino el realismo, como Lukács llegó a manifestar en su ensayo esencial *Es geht um den Realismus (Se trata del realismo)*, última contribución al debate.

El debate entre Lukács y Brecht

El debate en torno al expresionismo no fue más que un aspecto parcial de otro debate más amplio sobre el realismo que —motivado quizás por las polémicas sobre formalismo y realismo habidas en la Unión Soviética en los años 30 (Primer Congreso de Escritores Soviéticos, 1934 en Moscú)— tuvo lugar en el exilio. En el transcurso de este debate —aparte de Lukács, como representante de una concepción realista que se basaba en la herencia clásica— jugó un papel inestimable Bertolt Brecht, quien buscaba formular un nuevo concepto de realismo orientado en las necesidades prácticas del exilio. En varios ensayos sopesados *(Die Expressionismusdebatte [El debate en torno al expresionismo]; Praktisches zur Expressionis-musdebatte [Aspectos prácticos del debate en torno al expresionismo]; Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise [Extensión y diversidad del realismo literario]; Volkstümlichkeit und Realismus [Popularidad y realismo])* Brecht prejuzgaba severamente la concepción de realismo que había propugnado Lukács, denunciando el carácter formalista de ésta. Ahora bien, estos ensayos, escritos en un principio para *Das Wort,* no los publicó Brecht para no perjudicar la imagen de unidad externa que ofrecía el frente popular. Únicamente *Extensión y diversidad*

del realismo literario apareció en el año 1955, aún en vida de Brecht. Lo cierto es que, también, se negaron los editores de *Das Wort* a publicar algunos de estos ensayos. Principalmente, Brecht había afirmado que no era cuestión de "calcar" el "realismo" de ciertas obras existentes, como por ejemplo las novelas de Goethe, Balzac o Tolstoi, presentándolas como modelos para la época presente. El realismo literario, del que "la literatura ofrecía multitud de ejemplos variadísimos", no era un estilo suprahistórico del que los autores debían "echar mano", sino un estilo que se caracterizaba por el "cómo, cuándo y a favor de qué clase social se había practicado". Con su definición de realismo, Brecht intentó romper el armazón formalista impuesto por Lukács: "Ser realista significa: descubrir la causalidad social/ desenmascarar los puntos de vista dominantes como puntos de vista de la clase dominante/ escribir desde la perspectiva de la clase que ofrezca las soluciones más amplias a las dificultades más apremiantes en que se halla la humanidad/ enfatizar el factor desarrollo/ ser concreto y dar cabida a la abstracción". Brecht, a la vez, unió a la exigencia de realismo la categoría de "popularidad", la cual había sido de vital importancia para los autores socio-críticos del "Sturm und Drang" y para los jacobinos del siglo XVIII: "Para hacer frente a la creciente barbarie existe un único aliado: el pueblo que tanto sufre sus consecuencias. Sólo de él se puede esperar algo. Por ello, lo natural es dirigirse al pueblo, siendo más necesario que nunca hablar su idioma". Así se conjugaban de manera natural los conceptos de "popularidad" y de realismo. "Popular" significaba para Brecht "ser inteligible a las masas populares, adoptando y enriqueciendo su forma de expresarse/ asumir, reforzar y corregir su punto de vista/ representar al sector más progresista del pueblo de tal modo que éste pueda asumir el liderazgo, es decir, hacerse entender también por los otros sectores de la población/ entroncar con las tradiciones y darles continuidad/ transmitir, a aquel sector del pueblo que quiera protagonizar la historia, los logros del sector que actualmente se encuentra a la cabeza". Un escritor no es popular únicamente por adoptar estilos que originariamente fueron populares, ya que "lo que fue popular ayer, no necesariamente ha de serlo hoy también, porque el pueblo hoy día ya no es como fue antaño". Sólo es popular lo que hace justicia, en cada caso, a las exigencias de los enfrentamientos de clase. Brecht recomendó a los autores de su época que pusieran en marcha su fantasía, originalidad, humor e imaginación, sin dejarse impresionar por las convenciones literarias, pero que estuvieran abiertos a las nuevas técnicas literarias que servían para luchar contra el fascismo. Brecht intentó aplicar estas "instrucciones titánicas" a su propia práctica literaria.



Georg Lukács

EL PAPEL ESPECIAL DE LA NOVELA HISTÓRICA

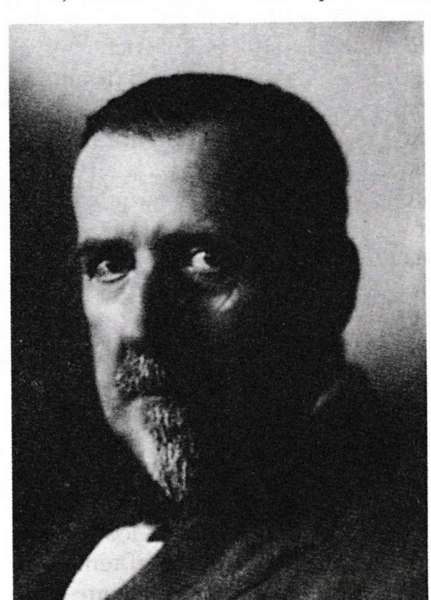
Comparado con el debate en torno al realismo, la polémica sobre la novela histórica parece mucho más insignificante, a primera vista. Pero, en realidad, se trataba de una discusión estrechamente vinculada al debate en torno al realismo y que plasmó, en una forma literaria concreta, la discusión sobre el concepto de realismo, la cual se verificó a un nivel relativamente abstracto. La novela histórica es un género que ya gozó de cierta estimación durante la República de Weimar, especialmente por parte de escritores burgueses, pero también conservadores y fascistas. Mencionemos tan sólo la trilogía *Paracelsus* de Kolbenheyer (1917-1926) y los numerosos panegíricos de Federico II. Al margen de las abundantes novelas históricas, que servían sobre todo para enturbiar y falsear la verdadera historia, hubo unas pocas, como *Wallenstein* (1920) de Döblin, *Jud Süß (El judío Süß,* 1925) de Feuchtwanger y *Der Teufel (El diablo,* 1926) de Neumann, que presentaban la historia al desnudo.

El año 1933 no supuso, a primera vista, cesura alguna para la novela histórica. Thomas Mann llevó consigo al exilio su proyecto de novela sobre *José*. También su hermano Heinrich, ya antes de 1933, había elaborado un esbozo para su *Henri Quatre*. De la trilogía de Joseph Roth sobre la decadencia de la monarquía de los Habsburgo había aparecido el primer tomo en los años 20, y también Alfred Neumann, ya durante la República de Weimar, había ideado su trilogía sobre la historia francesa del siglo XIX. La forma como los autores del exilio entroncaron, aparentemente sin ruptura, con la novela histórica de la República de Weimar ya extrañó a los contemporáneos, provocando protestas por parte de éstos. A muchos críticos, la adopción de la novela histórica por parte de los autores del exilio les pareció una falta de instinto político: "El que un escritor alemán emigrado escoja precisamente un tema histórico significa, generalmente, que esquiva o rehuye los problemas que plantea el presente. Pero la huida o la evasiva no son exactamente señales de fortaleza. Lo cual se desprende, cómo no, de las obras de los autores fugitivos y evasivos" (Weiskopf). Mediante tal veredicto, Weiskopf equiparaba a los autores del exilio con los autores de la "emigración interior", quienes también tenían en alta estima la novela histórica. El juicio de Kurt Hiller fue aún más severo que el de Weiskopf, al denunciar la "biografitis" como "síntoma de un mísero modo de sustraerse a las obligaciones", llamando a esta tendencia un "escándalo que clama al cielo": "Pero cuando la caterva de novelistas, con libros sobre Catalina de Rusia, Cristina de Suecia, Josefina de Francia, Fernando I, Felipe II, Napoleón III, el falso Nerón y el auténtico Pedro, o sea, con toda esa ciencia que no merece la pena saberse, embadurna el cerebro del público [...], que la peor de las maldiciones caiga sobre esa gentuza trasnochada".

La historia como refugio

Los autores afectados se esforzaron, con especial ahínco, por defender la novela histórica, intentando determinar la función que ésta podía desempeñar en la lucha contra el fascismo y distinguir a este género, tanto de la novela histórica que se practicaba durante la República de Weimar, como de la novela de "emigración interior". Döblin, en su ensayo *Historie und kein Ende (Historia ...y sigue,* 1936), se defendía enérgicamente de los reproches de escapismo, denominando la histo-

ria un "refugio", "algo precioso que no se pierde" y a la que uno podía y debía recurrir en vista de la falsificación fascista de la historia. Döblin explicó la preferencia que los autores del exilio tenían por la novela histórica por el deseo de éstos de "encontrar paralelismos históricos, situándose y justificándose históricamente", motivados por la necesidad de "hacer memoria" y por la "tendencia a consolarse y vengarse al menos en la imaginación". Döblin resaltó el "contenido actual" de la novela histórica, lo mismo que Marcuse, quien declaró categóricamente "que el contenido actual de un libro no viene determinado por el siglo o la década al que pertenece el argumento". También Feuchtwanger consideró la novela histórica, en primer término, como medio creativo para la lucha antifascista *(Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans [Sobre el sentido y la sinrazón de la novela histórica,* 1935]). Con las dos provocadoras cuestiones que formuló: "Si Uds. quieren reflejar contenidos contemporáneos, no entiendo por qué no narran asuntos contemporáneos en lugar de temas del pasado" y: "Si a un lector le interesa el pasado, ¿no sería mejor que consultara una obra científica en lugar del producto ficticio de un novelista?", planteó Feuchtwanger unos problemas fundamentales del proceso novelístico, elevando el debate a otro nivel.



Heinrich Mann

Los argumentos que enarbolaron los autores contra el reproche de escapismo se habían impuesto, ya en 1938, de tal manera que provocaron un simposio del SDS[1] sobre el tema *El asunto histórico como arma en la lucha por la libertad.* El argumento más sólido resultó ser la práctica literaria de los autores. Las novelas *Henri Quatre* (1935-38) de Heinrich Mann, *Der falsche Nero (El falso Nerón,* 1936) de Feuchtwanger y *Die Saat (La siembra,* 1936) de Regler fueron considerados ejemplos positivos, siendo celebradas por la crítica como "declaración de guerra, e incluso instrucciones directas para la lucha contra la tiranía fascista" (Abusch). La novela histórica fue rehabilitada oficialmente a través de las contribuciones de Georg Lukács *(La novela histórica,* 1938), quien vio en el *Henri Quatre* de Heinrich Mann, —a pesar de haber criticado varios aspectos particulares— un ejemplo logrado del género. Lukács procuró entresacar el contenido específico antifascista de la novela histórica del exilio —en comparación con la de la República de Weimar o de la "emigración interior". Lukács, al parecer, consideraba menos importante que en el medio de la novela histórica se criticase el fascismo mediante paralelismos y contrastes, que el carácter artístico del género: "La importancia de la novela histórica que escriben los antifascistas alemanes radica precisamente en lo 'poético': conforman y vivifican, en imágenes poéticas

[1] Schutzverband deutscher Schriftsteller = Asociación para la Protección de Escritores Alemanes. *[N. del T.]*

concretas, aquel tipo humanista del hombre, cuya victoria social significa, al mismo tiempo, la victoria social y política frente al fascismo: el tipo humano cuya generalización y cuyo predominio traerá consigo la salvación cultural de la humanidad; el tipo que convierte la lucha antifascista en obligación cultural para cualquiera; el que ha de motivar la lucha antifascista, la lucha del frente popular".

Lukács consideraba la novela histórica de los antifascistas alemanes un "reflejo de la radical transformación ideológica de la inteligencia" a la vista de su expulsión por los fascistas. Sólo comparte características genéricas externas con la novela histórica de la República de Weimar o de la "emigración interior". La novela histórica de los exiliados fue el medio en el que se llevó a cabo una orientación política de la inteligencia en forma de "lucha entre la cosmovisión liberal y la democrática que se libra en el alma del escritor del frente popular", objetivándose artísticamente. Consideraba asimismo el *Henri Quatre* la novela más avanzada política y artísticamente, viendo en ella "el principio de una vuelta a las tradiciones de la novela histórica clásica": "Los héroes de la nueva novela histórica son individuos de la historia universal, líderes políticos, genios literarios, etc., que aparecen como representantes de históricos movimientos de masas, de movimientos populares históricos". La nueva concepción del héroe diferenciaba para Lukács la novela histórica contemporánea de la del siglo XIX y de la República de Weimar: "La nueva novela histórica va más allá del aislamiento de los héroes de los grandes movimientos históricos, reanudando una relación histórica largamente olvidada". A pesar de todo, Lukács echó en falta, en la novela histórica de los autores del exilio, la última perfección artística, lo que equivalía también, para él, a debilidad política del autor: "Pero la composición artística de estas novelas, en su mayor parte, es moderna, salpicada de las falsas tradiciones liberales y antipopulares de tiempos pasados; todavía no es popular ni democrática".

Lukács defiende la novela histórica

El que Lukács defendiera la novela histórica pone de manifiesto su concepción del realismo, la que ya había expuesto con motivo del debate en torno al expresionismo y que había chocado frontalmente con Brecht. La controversia entre Lukács y Brecht se reanudaría necesariamente con motivo de la novela histórica. Su novela histórica, *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar (Los negocios del señor Julio César)*, en la que Brecht empezó a trabajar a partir de 1938 —es decir, consciente del debate en torno a la novela histórica—, supone un contraste frente a la narrativa de sus compañeros escritores (parodia del *Nuevo César* de Neumann), así como frente a la canonización del tipo que había propuesto Lukács. En su *César* —que no pasó de simple fragmento—, Brecht no quiso narrar "hazañas heroicas al viejo estilo", sino "señalar cómo se instauran las dictaduras y cómo se fundan los imperios". Con la ascensión de César al poder, Brecht pretendió describir los últimos años de Hitler antes de que éste tomara el poder; en las tropas de Catilina describió a las SA, en las viejas tertulias, el cuerpo de voluntarios, y en los gremios, los sindicatos. Con la revuelta de esclavos quiso apuntar la situación revolucionaria reinante en Alemania durante los últimos años de la República de Weimar. Es decir, que Brecht se ocupó menos del "héroe positivo" que había reivindicado Lukács, que del desenmascaramiento satírico de este héroe. Con gran ironía, Brecht erigió un monumento a sus colegas historiógrafos en el personaje del biógrafo de César, el cual no ceja en su empeño de reunir datos sobre la vida privada de César, inves-

tigando "los infinitos rasgos enternecedores" de éste pára presentarlos a la posteridad. La novela de Brecht encierra una "doble enseñanza": "El César 'verdadero' es lo que es en sus 'negocios' y el historiógrafo culmina su trabajo sólo si aprende a representar la historia" (Schröter).

PRÁCTICA LITERARIA ANTIFASCISTA

La idea de Heinrich Mann de que la "literatura antifascista [...] en realidad era la única literatura alemana" reproduce la concepción que de su propio papel tenían muchos autores del exilio. Con tal equiparación, que naturalmente no podía significar más que un deseo o un programa, se le confirió a la literatura la tarea de emprender la lucha antifascista por sus propios medios: "Tan sólo la emigración debe pronunciarse acerca de los hechos y las interrelaciones, ya que es la voz de su pueblo enmudecido y deberá serlo ante el mundo entero [...] Los emigrantes insistirán en que figuraban y siguen figurando entre sus filas los alemanes más grandes, lo que significa a la vez la mejor Alemania" *(Deberes de la emigración,* 1934).

De una concepción tan exigente resultaría una doble meta para la práctica literaria antifascista: "Por una parte se trataba de advertir al mundo del peligro que suponía el Tercer Reich, abriéndole los ojos al verdadero carácter del régimen, pero al mismo tiempo se trataba de mantener contactos con la 'otra' Alemania 'mejor', es decir, con la ilegal que hacía una oposición secreta, suministrando material literario al movimiento de resistencia en casa; por otra parte era cuestión de mantener viva, en el extranjero, la gran tradición del espíritu e idioma alemán —una tradición que ya no encontraba cabida en su país de origen— y fomentarla mediante la propia aportación creativa" (Klaus Mann). A ambas funciones correspondían distintos procedimientos literarios. Al entroncar con formas burguesas heredadas como la novela histórica o de sociedad, los autores intentaron integrarse en una línea tradicional que creían interrumpida por el fascismo. Mediante géneros operativos —como escritos camuflados, discursos radiofónicos, libelos y manifiestos— intentaron llevar adelante, de manera directa, la lucha antifascista. Las diferentes tareas no estaban repartidas entre los distintos autores, en el sentido de una división del trabajo, sino en la mayoría de los casos estaban relacionadas con la práctica literaria de los diferentes autores. El escritor antifascista se define, precisamente, por unir en su persona los aspectos divergentes de la práctica literaria —producción artística operativa y no operativa—, conjugando ambos en una unidad dialéctica.

Heinrich Mann

En la práctica literaria, por ejemplo, destaca Heinrich Mann por haber escrito *Henri Quatre,* la novela histórica más significativa del exilio, a través de cuyo modelo histórico Heinrich Mann revela poéticamente su propio punto de vista sobre el estado del mundo y el comportamiento de los hombres, apoyando la lucha antifascista con una "alegoría verídica". Por otra parte, tiene el mérito de haberse comprometido directamente con la lucha antifascista en una serie de trabajos político-publicitarios. Entre 1933 y 1945 escribió Heinrich Mann más de 330 ensayos, surgidos de su incesante esfuerzo por una alianza del frente popular, y que a veces llegaron a Alemania, ilegalmente, para apoyar *in situ* la lucha de la resistencia. También su hermano Thomas Mann desempeñó una actividad de escritor en el

sentido tradicional —durante el exilio escribió la tetralogía bíblica *José y sus hermanos* (1933-1943), la novela histórica *Lotte in Weimar (Carlota en Weimar,* 1938) y la importante novela contemporánea *Doktor Faustus* (1947). Por otro lado participó directamente en la lucha antifascista con numerosos ensayos y, en especial, con sus famosos discursos radiofónicos.

Los autores del exilio no sólo entroncaron con la novela histórica de la República de Weimar, sino que desarrollaron también la novela social y contemporánea tradicionales, aspirando a la obra antifascista. Habría que mencionar, sobre todo, las novelas *Abschied (Despedida,* 1940) de Becher, *Die Väter (Los padres,* 1943) de Bredel, *Adel im Untergang (Nobleza en decadencia,* 1944) de Renn, *Pardon wird nicht gegeben (No habrá perdón,* 1935) y la trilogía de *Noviembre 1918* (escrita en 1937-43, publicada en 1948-50) de Döblin. Todas ellas se enfrentan con el fascismo de forma auténtica, directa y personal, reflejando ingeniosamente las experiencias históricas. Especialmente la novela de Döblin, *No habrá perdón,* es fiel reflejo de la época comprendida entre 1890 y 1930, que parece una fase preparatoria de la toma del poder por parte de los fascistas. Haciendo uso de muchos elementos autobiográficos, en una forma fuertemente estilizada y tipificada que a muchos nos recuerda su novela *Berlín Alexanderplatz* (1929), Döblin narra la historia de toda una generación, tomando como ejemplo a Karl, hijo de campesinos, quien por miedo a la pobreza abandona su clase, echa raíces en la ciudad y en la vida burguesa, se convierte en fabricante y se corrompe moral y políticamente en el sistema capitalista. Una gran crisis económica destruye su existencia familiar y económica, labrada con ingente esfuerzo y comprada a precio de atrocidades. Al final de la novela, Karl se encuentra con su antiguo amigo Paul, quien lucha al lado del proletariado y que contesta a los intentos justificatorios de su amigo con un lacónico "no se perdona": Karl decide tomar el partido de su amigo, pero cae víctima de las luchas callejeras, reminiscencias de las experiencias de Döblin durante la revolución de noviembre de 1918.

Anna Seghers

Más conocida que la novela de Döblin es *Das siebte Kreuz (La séptima cruz)* de Anna Seghers. Con esta novela, publicada en lengua inglesa en 1942 y en 1947 en alemán y dedicada a los "antifascistas vivos y muertos de Alemania", la autora se convirtió en una celebridad mundial. En *La séptima cruz* —que contrasta con *Unsere Straße (Nuestra calle),* novela de Jan Petersen, escrita en la clandestinidad— la autora da una imagen impresionante y muy detallada de la realidad alemana durante el Tercer Reich, refiriéndose asimismo a la lucha de la resistencia antifascista. Su buen conocimiento de la situación alemana, y la bien matizada valoración que de ella hace, son tanto más sorprendentes si añadimos que Anna Seghers, desde 1933, vivía en el exilio y no tuvo experiencias directas de la vida diaria bajo el fascismo. Las informaciones en que se basa el libro fueron entresacadas por la autora de periódicos, documentos y material de archivo, así como de numerosas conversaciones y entrevistas con presos escapados de campos de concentración. A través de informes, tuvo también noticia Anna Seghers de las siete cruces que habían sido erigidas en un campo de concentración para siete presos escapados y que en la novela simbolizan la lucha de la resistencia. En la novela, la fuga de siete presos —sólo el comunista Georg Heisler escapa a sus perseguidores— se convierte en piedra de toque que revela la moral personal y política de quienes entran

en contacto con Georg Heisler. Algunos suspenden el examen, otros, al encontrarse con el fugitivo, demuestran una solidaridad que va más allá de los intereses personales, cobrando calidad política. El rumbo del frente popular que tomó la autora es el punto de Arquímedes desde donde se organiza el material literario y se juzgan las acciones y actitudes de los personajes. Menos famosa que *La séptima cruz,* que también ha sido llevada al cine, es su novela *Tránsito* (1944). Sin embargo, junto a *Exilio* (1940) de Feuchtwanger se cuenta entre los documentos más importantes de la literatura del exilio. Estas dos novelas, que aún hoy día se leen como documentos, no tematizan la prehistoria del fascismo ni la responsabilidad personal, sino las experiencias de la situación de exiliado.

Revistas del exilio

Al margen de los géneros burgueses de la novela histórica, de sociedad y contemporánea de los exiliados, registramos una gran variedad de formas operativas publicitarias valorables como expresión del exilio e intento de superación del mismo. Tales publicaciones experimentaron un sorprendente auge durante los doce años que duró el exilio. Entre 1933 y 1945 aparecieron más de cuatrocientas revistas en el exilio, de duración más o menos breve, donde se recogían las necesidades materiales e ideológicas de los exiliados y, a la vez, reflejaban la fragmentación de la izquierda, durante el exilio incluso en aumento. En el verano de 1933 se quejaba Tucholsky de lo poco ordenada y heterogénea que resultaba la prensa del exilio: "En lugar de fundar una buena revista, cada uno funda la suya propia, y por supuesto todas morirán juntas. ¡Es una lástima!" A pesar de esta fragmentación, las revistas fueron "casi el único medio apropiado para contrarrestar la ruptura de los grupos políticos o el aislamiento de unos pocos. Las revistas consiguieron superar la separación espacial que las condiciones políticas y materiales habían impuesto y lograron conservar o restablecer su carácter público. No es que expresasen la voluntad del editor, sino que fueron, en mucho mayor grado que en tiempos 'normales', instrumento para la autocomprensión y formación de la voluntad entre los lectores. Las revistas asumieron una función organizadora desde el punto de vista político y cultural, función que difícilmente habrían ejercido en circunstancias diferentes a las del exilio. Además funcionaron como elemento estabilizador, como salvavidas espiritual, convirtiéndose a veces incluso en centros 'imaginarios'" (H. A. Walter). Entre las revistas más importantes del exilio figuraban *El nuevo escenario del mundo,* vinculada al movimiento del frente popular y que continuaba *El escenario del mundo,* editado por Tucholsky y Ossietzky en la República de Weimar; *La colección,* editada por Klaus Mann; *Las nuevas hojas alemanas,* editadas por Anna Seghers, Oskar Maria Graf, Wieland Herzfelde y Jan Petersen, así como *La palabra,* editada por Brecht, Feuchtwanger y Bredel en Moscú. Sus editores y colaboradores entendían su trabajo publicitario como una forma de lucha política: "¡El que escribe actúa!" La vieja dicotomía palabra-acción, o escritor-político, se fue anulando en la conciencia que el escritor antifascista cobraba de sí mismo: "En Alemania los nacionalistas hacen estragos. Estamos en estado de guerra. No existe neutralidad posible para nadie. Y mucho menos para los escritores. El que calle, también participa en la lucha. El que huya, asustado y paralizado por los acontecimientos, a una existencia privada, el que utilice el arma verbal como juguete o adorno, el que se resigne con serenidad, se condena a la esterilidad social y artística, cediendo el campo al enemigo". Desde el principio, el concepto de literatura

fue tan amplio que no sólo "el panfleto, la acusación, el grito" encontraron cabida en las revistas, sino la "literatura de cualquier índole", es decir, también aquella literatura que intentara objetivar literariamente la experiencia de la época en formas tradicionales. "Precisamente así vamos a demostrar al mundo que no por casualidad casi todos los representantes de la Alemania literaria son enemigos declarados del Tercer Reich'" *(Das Wort)*.

Información de la opinión pública mundial

La prensa antifascista del exilio realizó una función en el proceso concienciador de los exiliados, que no debe subestimarse. Pero, a pesar de las esperanzas en ella depositadas, sólo logró, parcialmente, informar a la opinión pública mundial sobre el fascismo en Alemania y que se apoyara la lucha de resistencia al Tercer Reich. "Las revistas del exilio [...] no tuvieron éxito político palpable y se convirtieron en importantes documentos permanentes de una oposición impotente" (H. A. Walter). Para apoyar directamente la resistencia en Alemania se introdujeron, a veces de manera harto accidentada, escritos camuflados de los que hasta la fecha se conocen más de quinientos. Por escritos camuflados entendemos los productos impresos que "con una portada inocua y poco reveladora —a veces con datos falsos de editor, impresor, lugar y fecha de impresión— contenían escritos antifascistas" (Gittig). Una vez que la Gestapo requisó las impresoras ilegales que aún existían en los primeros años del dominio nazi, estos escritos camuflados se realizaron en el extranjero y fueron introducidos en el Reich, en ediciones relativamente altas, de hasta diez mil ejemplares, siendo distribuidos por grupos de resistencia. Así, por ejemplo, se introdujo en Alemania el ensayo de Brecht *Cinco dificultades al escribir la verdad* bajo el título irónico y sugerente de *Praktischer Wegweiser für Erste Hilfe (Orientación práctica para primeros auxilios)*, o bien *Satzungen des Reichsverbandes deutscher Schriftsteller (Estatutos de la Unión de Escritores del Reich Alemán)*. La correspondencia que mantuvo Thomas Mann con la universidad de Bonn, en el año 1937, se camufló como *Cartas de clásicos alemanes;* un fragmento de la novela antifascista de Renn, *Guerra*, incluso se introdujo en Alemania bajo el nombre del autor fascista Werner Beumelberg. De Heinrich Mann llegaron a Alemania más de treinta ensayos, así como gran cantidad de proclamas y libelos. La repercusión de estos escritos camuflados en el Reich está parcialmente documentada. Por ejemplo, circularon en varios campos de concentración copias de los discursos de Heinrich Mann. Incluso, en 1935, apareció en Leipzig una voluminosa antología de la literatura del exilio bajo el título *Deutsch für Deutsche (Alemán para alemanes)*, editada por la sección parisina del SDS y que contenía, entre otros, poemas de Brecht, Becher y Weinert, narraciones de Seghers, Feuchtwanger, Graf, Bredel, Scharrer y ensayos de Klaus y Heinrich Mann, Toller, entre otros.

Otra forma de influir directamente en la población alemana la constituyeron los discursos radiofónicos de escritores antifascistas. En la famosa "emisora de la libertad 29.8." difundió Heinrich Mann cálidos llamamientos al pueblo alemán: "¡No dejéis que pase la hora! ¡Todavía estáis a tiempo para alzaros contra esos malvados torturadores de la humanidad! ¡Sabotead su guerra! ¡Derrocad a Hitler!" Thomas Mann, en sus *Cincuenta y cinco espacios radiofónicos dirigidos a Alemania* (que se emitieron, una vez al mes, por la BBC inglesa, desde octubre de 1940 hasta la capitulación en mayo de 1945), también intentó instigar a la población alemana a la resistencia contra el fascismo. En sus *Alocuciones a los oyentes alemanes* —así

se llamaba oficialmente esa serie de emisiones—, Thomas Mann emitía comentarios políticos sobre la actualidad, donde revelaba el carácter criminal del fascismo y la necesidad de su derrota, apelando a la fuerza de la resistencia de sus oyentes. El uso de los grandes medios de comunicación como la radio supuso una salida del escritor —salida forzada por las circunstancias— de lo esotérico de la producción literaria tradicional, la cual, comparada con la radio, sólo podía llegar a una mínima élite literaria del pueblo, no pudiendo, por tanto, combatir el fascismo con la eficacia deseada.

Bertolt Brecht compuso poemas satíricos para la emisora alemana de la libertad *(Lo que no sabe el "Führer"; Palabras que el "Führer" no puede oír; Las preocupaciones del canciller; Duración del Tercer Reich,* etc.).

Malos tiempos para la poesía

La poesía desempeñaba un importante papel para los escritores del exilio como forma literaria operacional. El poema político, es decir, el poema que con una intención política específica debía servir a la lucha antifascista, venía a ser la antítesis de la poesía a la naturaleza, de la "emigración interior", la cual, sólo indirectamente, cumplía una función política. Ya durante la República de Weimar, Brecht había atacado, duramente, la poesía pura y apolítica de los autores burgueses que habían retomado la tradición de Rilke, George y Hofmannsthal. Esta poesía fue calificada de inmoral, ya que, en su opinión, enaltecía y justificaba el crimen político ("¡Ay, a vuestros carros, hundidos en el fango y la sangre/ desde siempre hemos uncido nuestras grandes palabras!"). También la tildó de desorientadora y nociva, en cuanto causaba un placer puramente culinario al lector, distrayéndole de los problemas actuales y desarmándolo políticamente: "Hemos estudiado las palabras, mezclándolas como drogas/ Sólo hemos empleado las mejores y más fuertes/ Quienes las recibieron de nosotros, las absorbieron/ utilizándolas cual corderos en vuestras manos"). En su poema *Malos tiempos para la poesía,* Brecht sintetizó el dilema del poeta frente a la constelación política de su época: "En mi interior lucha/ el entusiasmo por el manzano en flor/ con el espanto por las palabras del pintor de brocha gorda./ Pero sólo éste último me mueve a tomar la pluma". El impulso de escribir poesía fue, para Brecht y otros poetas del exilio —como Weinert y Becher—, ocasionado por el "horror" que les causaba el fascismo, por lo que sólo podían expresarse en versos sobre problemas de actualidad, estructurados de tal forma que pudieran originar un efecto iluminador en los lectores. Con poemas didácticos, argumentativos y descriptivos, por ejemplo, *¿De qué nos sirve la bondad?; Preguntas de un obrero lector; A nuestros sucesores* y especialmente con poemas satíricos, intentó Brecht desarrollar una forma de poesía política que, de hecho, supone un nuevo escalón cualitativo en la historia de la poesía. Los *Poemas de Svendborg* (1939), escritos en el exilio danés, contienen multitud de temas, motivos y formas líricas. Las sátiras, políticamente operativas, baladas y poemas didácticos, ideológico-políticos, van acompañados de autorretratos líricos que nunca prescinden, sin embargo, del contexto social. También los poemas de amor, de Brecht, son contribuciones a una forma de interacción, humana y amistosa, que se perdió irremisiblemente en los "tiempos oscuros" del fascismo.

Con el tipo tradicional de lírica política se correspondían más los poemas de Erich Weinert, escritos sobre todo en el contexto de la Guerra Civil Española *(Camaradas,* 1947), y los de Johannes R. Becher, que retomaban la tradición clásica

del poema político. Con *Tränen des Vaterlands, Anno 1937 (Lágrimas de la patria en el año 1937)*, Becher se remontaba conscientemente al soneto de Gryphius *Lágrimas de la patria*. También escribió lírica sobre la naturaleza, pero estos poemas se distinguían fundamentalmente del tipo de lírica característica de la "emigración interior". Los poemas a la naturaleza de Becher, al igual que los de Bertolt Brecht *(Primavera; Regando el jardín; El ciruelo)*, no expresan una huida de la realidad política, sino que articulan la nostalgia de Alemania, cuyos paisajes representan la Alemania a la que el poeta continúa sintiéndose vinculado.

El papel de Bertolt Brecht

La obra literaria de Bertolt Brecht supone un punto culminante en la literatura antifascista del exilio. Brecht alcanzó tanta importancia como teórico de la literatura que como poeta y dramaturgo. Él representa el tipo de "escritor operativo" descrito por Benjamin, en el que se da la estrecha dependencia funcional entre la "técnica literaria progresiva" y la "tendencia política correcta", y en el que no existe la dicotomía "política-literatura". En el análisis y valoración del fascismo, Brecht se muestra tan superior a la mayoría de los autores del exilio, como en el momento de desarrollar nuevas formas literarias, para él derivadas "de las necesidades de la lucha antifascista" —no de la concepción abstracta de realismo, como fuera el caso de Lukács: "Hay que indagar en la realidad, cuando se trata de formas literarias, y no en la estética, ni tampoco en el realismo. La verdad se puede callar o decir de muchas maneras. Derivamos nuestra estética y nuestra ética de las necesidades de nuestra lucha".

El análisis del fascismo que Brecht expone en sus *Ensayos sobre fascismo* (1933-39) es el punto de partida de su teoría y práctica literarias. No entendió al nacionalsocialismo como equivocación, catástrofe natural, enlace fatal de circunstancias, desgracia o intrusión del mal, como lo hicieron una y otra vez otros autores. Frente a quienes no vieron en el fascismo más que una perversión y un embrutecimiento del hombre en la civilización moderna, Brecht oponía una explicación materialista: "La brutalidad no viene de la brutalidad, sino de los negocios que, sin ella, ya no se llevarían a cabo. [...] Muchos de los escritores que hemos experimentado, horrorizados, el terror del fascismo, no hemos aprendido aún la lección, no hemos descubierto aún la raíz de la brutalidad que nos espanta. Persiste el peligro de considerar las crueldades del fascismo como crueldades inútiles". Brecht entendió el nacionalsocialismo como variante alemana del fascismo, compartiendo la valoración marxista de que el fascismo era una etapa histórica del capitalismo: "El fascismo es una fase histórica en la que se ha producido el capitalismo, por lo tanto es algo nuevo y antiguo al mismo tiempo. En los países fascistas, el capitalismo ya tan sólo existe en forma de fascismo y sólo puede combatirse como un capitalismo más desnudo, más insolente, más opresor y más fraudulento". A los autores que se oponían al fascismo, sin oponerse al mismo tiempo al capitalismo, los comparaba Brecht con gente "que quieren comerse su parte del becerro sin matarlo previamente. Quieren comerse el becerro, pero no quieren ver correr la sangre. Se contentan con que el carnicero se lave las manos antes de servir la carne. No están en contra del actual reparto de la propiedad que engendra la barbarie; sólo se oponen a la barbarie. Alzan la voz contra ésta, haciéndolo en países donde existe el mismo reparto de la propiedad, pero donde los carniceros todavía se lavan las manos antes de servir la carne".

Fascismo y capitalismo según el análisis de Brecht

Como escritor, Brecht vio su cometido en explicitar la relación existente entre nacionalsocialismo, fascismo y capitalismo, señalando al mismo tiempo perspectivas para la lucha antifascista. Con sus obras quería romper la indiferencia y el letargo que se habían apoderado de mucha gente en vista de las atrocidades fascistas. "Al principio, cuando informábamos de que se degollaba a nuestros amigos, se producía un grito de espanto y muchas ayudas. Entonces habían matado a cien. Pero cuando habían matado a mil y no se veía el fin, se impuso el silencio y cesaron las ayudas. [...] O sea que es así. ¿Cómo salir de esta situación? ¿Acaso no existen medios para evitar que el hombre dé la espalda a las atrocidades? ¿Por qué vuelve la cabeza indiferente? Se da la vuelta porque no ve posibilidad alguna de emprender nada. El hombre no se queda a contemplar el dolor de los demás sin poder ayudarles". En tal situación se le confirió a la literatura la tarea de mostrar al lector unas posibilidades de actuar, sacándole del papel pasivo de sujeto compasivo y activándole para una acción transformadora. Para desvelar las causas de las atrocidades y transmitir perspectivas para la superación de éstas, el escritor necesitaba sobre todo disponer de información; según Brecht: "Aparte de la disposición hace falta adquirir conocimientos y aprender métodos. En estos tiempos de conflictos y de grandes transformaciones, todos los que escriben precisan de conocimientos de la dialéctica materialista, de economía y de historia. Estos conocimientos se pueden adquirir en libros y a través de instrucciones prácticas, siempre que se cuente con la aplicación necesaria". El propio Brecht había estudiado en profundidad el marxismo durante la República de Weimar. Su *Santa Juana de los Mataderos* (1927), y en especial sus obras escritas durante el exilio, atestiguan el efecto productivo que tuvo en su creación artística la asimilación crítica del marxismo y del método dialéctico.

Obras didácticas sobre el racismo

En la obra didáctica *Las cabezas redondas y las cabezas puntiagudas* —iniciada a principios de los años 30 como refundición de *Medida por medida* de Shakespeare y concluida en 1934— Brecht intenta desvelar la función del racismo para el nacionalsocialismo. El gran dramaturgo alemán entendía la persecución racista por parte de los nazis —anunciada como programa mucho antes de 1933— como una maniobra de diversión política con la que se pretendía distraer la atención de los antagonismos sociales y de la grave crisis económica. En este aspecto se diferenciaba Brecht claramente de autores como Ferdinand Bruckner, en cuya obra *Die Rassen (Las razas,*1933) se mistificaban las causas de la política racista nazi, en un claroscuro de "lucha contra fantasmas", o como Walter Hasenclever, en cuya comedia *Konflikt in Assyrien (Conflicto en Asiria,* 1938) se atacaba el antisemitismo con ironía. En la obra de Brecht existen, sin embargo, convergencias con la de Friedrich Wolf, quien tematizó también el fanatismo racista de los fascistas en su *Profesor Mamlock* (1934), atacando al fascismo en su totalidad.

Obra didáctica sobre el fascismo

Partiendo de esta concepción, Brecht había subestimado —de modo casi negligente— el peligro de la "teoría de las razas" nazi, que desembocaría en el genocidio de seis millones de judíos. Así lo reconoció más tarde, cuando se produjo el holocausto judío, distanciándose de su obra. Por otra parte, en la obra didáctica *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui (La irresistible ascensión de Arturo Ui,* 1941) volvió a retomar el tema de la relación entre fascismo y capitalismo, en forma de parábola política. La ascensión de los nacionalsocialistas es aquí trasladada al ambiente "Al-Capone" de Chicago. Ya en *Santa Juana de los Mataderos,* Brecht había ubicado en Chicago los negocios capitalistas. Con semejante traslado, Brecht quiso "explicar al mundo capitalista" —así lo escribe en sus anotaciones para *Arturo Ui*— "la ascensión de Hitler, trasladándolo a un ambiente que a éstos [a los capitalistas] les era conocido". Quiso llamar la atención, al mismo tiempo, sobre la analogía estructural entre fascismo y gangsterismo organizado, la cual fue resaltada también por teóricos como Max Horkheimer. En mayor medida que *Las cabezas redondas y las cabezas puntiagudas, Arturo Ui* es una obra política en clave, que presenta, en forma "distanciada" —como "un gran espectáculo histórico del gangsterismo" (prólogo)—, a los protagonistas de la política alemana entre 1929 y 1938, así como las etapas principales de la toma y el desarrollo del poder fascista. La colaboración de los líderes del cartel de Karfiol con Arturo Ui, el jefe de los gángsteres, simboliza la conexión entre círculos de la economía alemana y los nacionalsocialistas. No sólo se descubren los "métodos gangsteristas" de los nazis, sino también los intereses creados, por parte de la economía y la industria, respecto a la toma del poder fascista. El reproche, hecho a Brecht, en el sentido de haber simplificado imperdonablemente la historia, trasladándola a un ambiente gangsterista y trivializando especialmente el carácter terrorista del régimen fascista, incide en un punto débil de la obra que tiene que ver con el didactismo de ésta. En sus obras didácticas, Brecht no podía captar más que una parte de la realidad, visualizándola mediante el distanciamiento. El carácter parabólico de la obra le obligó a simplificarla, al no poder captar todas las sutilezas existentes en las complicadas interrelaciones sociales, como las que, en *Las cabezas redondas y las cabezas puntiagudas,* se daban entre fascismo y racismo, y en *Arturo Ui* entre fascismo y capitalismo. No hubiera podido compaginarlas con el carácter agitatorio de la obra didáctica.

Las limitaciones de la obra didáctica

Brecht vio con absoluta claridad las limitaciones de la obra didáctica y experimentó con otras formas dramáticas durante el exilio, pero sin renunciar jamás al carácter didáctico. En la secuencia escénica *Furcht und Elend des Dritten Reiches (Terror y miseria del Tercer Reich,* 1935-38) ofrece en veinticuatro escenas un montaje de la vida diaria bajo el fascismo, en forma de "retablo de gestos", como él mismo denominó la obra. No se trata, en este caso, de descubrir relaciones político-económicas e históricas, como en las obras didácticas, sino de descubrir una psicología social del fascismo. Brecht describe cómo el fascimo penetra en todos los ámbitos de la vida y termina por envenenar y destruir las relaciones humanas.

Con ocasión del estreno en París, Walter Benjamin señaló, precisamente, el aspecto socio-psicológico de la crítica que hace Brecht del fascismo: "Cada uno de estos breves actos demuestra una misma cosa: el régimen del terror, que se jacta ante los pueblos de ser el Tercer Reich, y somete todas las relaciones entre los hombres a la ley de la mentira; es mentira la declaración ante el tribunal ('jurisprudencia'); es mentira la ciencia que enseña teoremas cuya aplicación está prohibida ('enfermedad laboral'); es mentira lo que se atribuye a la opinión pública ('referéndum'); y es mentira lo que se susurra al oído a los moribundos ('el sermón de la montaña'). Es mentira lo que se comprime, como con presión hidráulica, hasta obtener lo que se dicen los esposos en el último minuto de una vida en común ('La mujer judía'); es mentira la máscara de la compasión, cuando osa dar una última señal de vida ('Un servicio al pueblo')". De las diferentes escenas, cuya idea, según sus propias declaraciones, había sacado Brecht de "testimonios y noticias de periódico", las cuatro piezas de un solo acto, *(Das Kreidekreuz [La cruz de tiza], Rechtsfindung [Jurisprudencia], Die jüdische Frau [La mujer judía] y Der Spitzel [El espía])* lograron especial fama. Brecht desenmascara el fracaso de la inteligencia burguesa frente al fascismo, y la debilidad de la pequeña burguesía y de los obreros. El destino particular, descrito en algunas escenas, vislumbrable tan sólo en otros casos, aparece en la secuencia escénica como destino colectivo, produciéndose el contexto social a partir de la recepción del espectador.

El camino de Brecht hacia el teatro épico

Teatro didáctico son también los dramas del exilio *Der gute Mensch von Sezuan (La buena persona de Sezuan,* 1938-42); *Mutter Courage und ihre Kinder (Madre Coraje y sus hijos,* 1939); *Herr Puntila und sein Knecht Matti (El señor Puntila y su criado Matti,* 1940) y *Das Leben des Galilei (La vida de Galileo Galilei,* 1938-44-1945-53), los que cimentarán la fama universal de Brecht, convirtiéndolo en "clásico moderno". Con estas obras, crea Brecht una forma de teatro político, en el que las consideraciones prácticas y agradables se encuentran en unidad dialéctica: "El teatro seguirá siendo teatro, aunque sea didáctico, y siempre que sea buen teatro, divertirá al público". La teoría sobre el teatro épico desarrollada por Brecht, sobre todo durante el exilio y después de la guerra, y resumida en su escrito *Kleines Organon für das Theater (Pequeño breviario para el teatro,* 1949), parte de la oposición entre "teatro de divertimento" y "teatro didáctico". Brecht intentó plasmar esta oposición en las fórmulas "dramático" y "épico". El moderno teatro épico, reivindicado por Brecht y cuya realización buscaba con sus trabajos escénicos, se diferencia del teatro dramático, sobre todo, porque los espectadores ya no simpatizan con los personajes —sin que ello conlleve crítica o consecuencia alguna— sino que toman una actitud crítica frente a lo que han visto en el escenario. Esta actitud crítica, a la que Brecht consideraba imprescindible para que el espectador tradujera las enseñanzas del teatro en acción y en transformación social, debía surgir al distanciarse uno de lo representado. "Una representación es distanciadora cuando permite que se reconozca el tema pero hace que éste parezca extraño al mismo tiempo".

Verfremdungseffekt (V-Effekt = [Efecto de distanciamiento])

Este "efecto distanciador" es un recurso dramático, empleado ya en el teatro medieval y en el asiático, con el objetivo de "sustraer lo representado a la intervención del espectador"; por el contrario, Brecht ponía precisamente el énfasis en restar "el sello de lo conocido" a la acción escenificada. Es decir, quería animar al espectador mediante el distanciamiento a intervenir y transformar las cosas. Brecht ya había experimentado, con el recurso distanciador, en sus obras tempranas, por ejemplo, en la *Opera de tres cuartos* (1927-28) y en las obras didácticas de los años 20. Pero en sus dramas del exilio, este recurso cobra una nueva calidad. En vista de la amenaza fascista, Brecht se replantea la cuestión de la enseñanza que puede y debe desprenderse de una obra.

La concepción didáctica de las obras del exilio, modificada por Brecht, respecto a sus anteriores obras didácticas, destaca, con especial claridad, en *Madre Coraje y sus hijos* (1941). Madre Coraje se mantiene firme, aun frente a las atrocidades de la guerra que destruye su existencia y le arrebata a sus hijos. El espectador debe sacar una enseñanza precisamente de esta firmeza y de su testarudez. También *La buena persona de Sezuan* se basa en una concepción diferente de la obra didáctica. Al igual que en *El señor Puntila y su criado Matti,* las condiciones de vida antagónicas en el seno de la sociedad capitalista no permiten que las personas sean buenas, por mucho que lo deseen. El personaje de la buena Shen Te, quien, para sobrevivir, debe convertirse en un Shui Ta sin escrúpulos, plasma de manera impresionante las condiciones de vida en la sociedad capitalista que destruye y aniquila toda personalidad. El antagonismo existente en la sociedad mercantilista escinde al hombre en una parte humana y otra inhumana. Pero el conflicto de Shen Te/Shui Ta no es una constelación personal casual, sino que encierra un mensaje general. Brecht, con esta obra, penetra en el "engranaje social del mundo" al representar, como él mismo lo había exigido, "caracteres y sucesos como históricos y cambiables" y, en consecuencia, "contradictorios", apuntando para el espectador las posibilidades de cambiar la realidad. El destino no aparece como algo ineludible que se sustrae a la intervención humana. Brecht deja constancia de que "el destino del hombre se lo fragua el mismo hombre".

Galilei, como científico, ante una decisión

El punto álgido del nuevo teatro político-didáctico es, sin duda, *Galileo Galilei.* En una primera versión de 1938, Brecht había concebido a Galileo como astuto luchador contra la inquisición, que al retractarse se doblega, sólo aparentemente, a las autoridades, pero que en realidad continúa impertérrito su trabajo, con su obstinado "y sin embargo se mueve", erigiéndose en figura simbólica para los intelectuales bajo el fascismo. La meta de Brecht era demostrar que la verdad podía divulgarse también bajo una dictadura. Esta concepción, desde el principio, le pareció problemática a Brecht —los autores de la "emigración interior" justificaban su actitud de manera parecida—; llegó a considerar la moraleja como "demasiado simple y barata". Ya en la primera versión, Galileo no aparece como personaje ejemplar de la resistencia —como había sido la intención de Brecht en un principio—, sino como un luchador por la causa del conocimiento científico y su divulgación. Aquí

puede verse una división entre el fracaso subjetivo de Galileo y la utilidad objetiva de sus investigaciones científicas. Los aspectos positivos de Galileo se limitaban con la representación de su "traición"; Galileo aparece como un personaje fascinador y contradictorio. Cuando, al arrojarse la primera bomba atómica sobre Hiroshima en 1945, la humanidad entró en la edad nuclear, Brecht se replanteó su antigua idea de Galileo: "La 'edad nuclear' debutó en Hiroshima cuando nos encontrábamos en medio de nuestra labor. De la noche a la mañana interpreté de modo diferente la biografía del fundador de la física moderna. El efecto infernal de la bomba hacía que el conflicto de Galileo con las autoridades de su época apareciera bajo una nueva luz más viva". La retractación de Galileo, en la versión de 1944-45, se convierte en traición a la ciencia y a la humanidad. El astuto luchador por la verdad se convierte en científico criminal que entrega sus conocimientos a las autoridades. La responsabilidad que tiene el científico, respecto al resultado de sus investigaciones, se convierte en problema central de la obra. En la segunda versión se resalta, con toda precisión, el fracaso humano y social de Galileo. Él mismo reconoce, obviamente, su culpabilidad en una conversación con su discípulo Andrea: "Como científico, yo tenía una posibilidad única. En mis tiempos, la astronomía llegaba a las plazas del mercado. En aquellas circunstancias tan especiales, la perseverancia de un hombre hubiera podido provocar grandes cambios. Si yo hubiera resistido, las ciencias naturales habrían podido generar algo así como el juramento hipocrático de los médicos, ¡el voto de utilizar su ciencia únicamente en pro de la humanidad! Tal y como están las cosas, lo máximo a que podemos aspirar es a una generación de enanos ingeniosos que uno puede alquilar para cualquier propósito".

Los físicos: ¿ángeles de la muerte del siglo XX?

Contra su discípulo Andrea, que quisiera disculpar a su maestro, Galileo argumenta, con la responsabilidad social del científico, a la que él mismo ha traicionado mediante su retractación y su comportamiento: "Si los científicos, intimidados por soberanos egoístas, se conforman con acumular ciencias por amor a la ciencia, ésta quedará mutilada y vuestras nuevas máquinas tan sólo significarán nuevos sufrimientos. Con el tiempo podréis descubrir todo lo que hay por descubrir, vuestro progreso no será más que un paso que se aleja cada vez más de la humanidad. El abismo que mediará entre ella y vosotros, será un día tan grande, que vuestro grito de júbilo por haber descubierto algo nuevo podría ser contestado con un grito de horror universal". En esta obra, Brecht combate la idea de muchos científicos que se creían a sí mismos —y a su ciencia supuestamente "pura"— libres de toda responsabilidad política: "La burguesía aísla la ciencia en la conciencia del científico, representándola como islas autárquicas para poder involucrarlas, de manera práctica, en su política, su economía y su ideología. El objetivo del investigador es la investigación 'pura', pero el producto de esta investigación es todo menos puro. La fórmula $E=mc^2$ sólo se piensa eternamente sin vincularla a nada en concreto. Así pues, que se encarguen otros de la educación: la ciudad de Hiroshima de pronto se ha tornado efímera. Los científicos reclaman para sí la irresponsabilidad de las máquinas" (Apuntes a *Galileo*). Como ningún otro autor de su época, Brecht sintonizaba su producción dramática con las exigencias de la lucha, sacando enseñanzas de la evolución de la sociedad, así como consecuencias para el contenido y la forma de su producción dramática. Si en la primera versión de *Galileo* ponía todo

el énfasis en el carácter contestatario del personaje, para conferir un paralelismo histórico a la lucha contra la dictadura hitleriana, el énfasis de la segunda versión recaía en los problemas de la ciencia en una sociedad burguesa, problemas de suma urgencia para Brecht ante el ejemplo de Hiroshima. Los problemas científicos no se podían concebir como problemas metafísicos, sino que Brecht los consideraba parte íntegra de la política imperialista que perseguía la sociedad capitalista. En este sentido, Brecht, con su *Galileo*, seguía, en otro nivel, con su actitud crítica frente al capitalismo, formulada y tematizada ya en sus otros dramas del exilio, como crítica al fascismo.

CAPÍTULO XII

La literatura de la República Democrática Alemana (RDA)

ADMINISTRACIÓN EN LUGAR DE REVOLUCIÓN: RASGOS FUNDAMENTALES DE LA POLÍTICA SOCIAL Y CULTURAL

El 8 de mayo de 1945, día de la capitulación incondicional del Reich alemán ante las potencias victoriosas, Alemania era "un estado capitalista completamente arrasado", según apuntaba Brecht en su *Diario de trabajo,* acentuando tanto "completamente arrasado" como "capitalista": el fin de la guerra, y con él, del Tercer Reich, no significaba, en absoluto, la abolición de la propiedad privada, en lo que a medios de producción y administración de éstos se refería, es decir, a la base económica objetiva del sistema fascista. Pero el fascismo tampoco se extinguió en la memoria de los hombres —mentalidad crédula u oportunista— en el momento de la derrota. Si bien la mayoría de la población alemana —la que había sobrevivido a la guerra y al terror nazis, tanto civiles como militares—, desilusionada y atemorizada por las consecuencias del Reich milenario, fue, empero, incapaz de establecer un nuevo orden social antifascista con un liderazgo independiente. El movimiento obrero se encontraba desmembrado, eliminado físicamente en muchos casos. Una vez más, la revolución no tuvo lugar. Por el contrario, el pueblo alemán, incapaz de actuar como sujeto político, se convirtió en objeto de controversia entre el bando capitalista occidental y el bando socialista oriental, controversia cuyo resultado fue, en el año 1949, la fundación, provisionalmente definitiva, de dos estados alemanes: los dos troncos fueron integrados, respectivamente, en los dos bloques de poder hegemónico que se encontraban en plena guerra fría.

Socialismo desde arriba

El fenómeno sociopolítico que tuvo lugar en la zona de ocupación soviética puede parafrasearse mejor con la fórmula de "socialismo desde arriba", es decir, administración en lugar de revolución. Portadores del poder fueron, sin duda, durante los primeros años, el Ejército Rojo soviético y su administración en Alemania, así como los comunistas que desde 1946 estaban organizados en el SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands = Partido Socialista Unitario de Alemania) y que

en su mayoría habían vuelto del exilio soviético a la Zona de Ocupación Soviética (Sowjetisch Besetzte Zone = SBZ). La Administración Militar Soviética en Alemania (SMAD) llevó a cabo las siguientes medidas en el territorio de la ocupación, cuyo potencial industrial e infraestructura económica (vías y medios de transporte, etc.) habían quedado semianiquilados por la guerra: expropiación de empresas, cuyos dueños eran criminales de guerra, pasando a manos del estado el 8 por ciento de las industrias que generaban el 40 por ciento de la producción; repartición de los dos tercios de las tierras a unos 550.000 campesinos sin propiedades (reforma agraria); desnazificación de personal y de "bienes culturales" en el ámbito educacional y cultural —por ejemplo, retirando libros nazi de bibliotecas públicas—, etc.

"Democracia popular"

Estas medidas, indudablemente importantes, llevadas a cabo bajo la consigna de "instauración de un orden antifascista-demócrata, mediante la revolución democrático-popular", nacieron, desde el comienzo, desvalorizadas por el modo de su ejecución; cuestionándose incluso sus principios. No se tomó suficientemente en serio el hecho de que una revolución económica encaminada al socialismo debería ir precedida por la cualificación democrática de los portadores de esa revolución; lo que resultó ser cierto, en diferentes aspectos. Por ejemplo, el referéndum sobre expropiación de empresas que se celebró en Sajonia, en junio de 1946, mostró que una mayoría de la población —en este caso concreto, el 77 por ciento— estaba a favor de dar una solución antifascista-socialista al problema de la propiedad. También existían gran cantidad de "comités populares" o "comités antifascistas", formados "desde las bases", que en muchos lugares se encargaron de reiniciar la producción, prescindiendo de los antiguos gerentes, y que constituían, de este modo, unos "soviets" en estado embrionario, una forma inmediata de democracia de base. Ahora bien, los responsables del Partido Comunista, y más tarde los del SED, sacaron poco provecho de tales iniciativas; al contrario, las fueron disolviendo, recurriendo con celeridad a los tradicionales y jerárquicos órganos de administración local, en el nivel municipal y comarcal. No fueron invalidadas sino que se conservaron las estructuras nacionalsocialistas, aunque el cambio de personal efectuado indicase más bien lo contrario. En un nivel superior —estatal— se restauró en este sentido la república parlamentaria —bajo dominio comunista—, pero sin llegar a crear una democracia socialista.

No conviene olvidar que los obstáculos que impedían una reconstrucción socialista diferente de la arriba descrita eran prácticamente insuperables: una población que contaba con un limitado potencial antifascista; una desesperada situación económica que fue recuperándose con ingentes dificultades, debido a las reparaciones —justificadas— que tenía que pagar a la Unión Soviética. Además, el nuevo estado hubo de enfrentarse con un occidente cada vez más "dorado", cuya carga *per capita,* por reparaciones, era relativamente baja y en donde pronto empezó a producirse el milagro económico, basado en el Plan Marshall y otras importaciones de capital. Al mismo tiempo, a los gobernantes de los primeros años habría que culparlos de haber hecho pasar una solución socialista duradera —hasta hace bien poco— por lo que en realidad no fue más que un compromiso de primeros auxilios, nutrido de un convencional parlamentarismo burgués y de un socialismo estatal. En este contexto, la teoría y la programática socialistas fueron perdiendo su función fundamental de impulsar una práctica creativa y transformadora de la so-

ciedad. Esta práctica se fue convirtiendo en ideología apologética de las condiciones existentes bajo el denominado "socialismo real". El juicio de Marx de que "la sociedad comunista [...] lleva el inequívoco lastre económico, moral y espiritual de la vieja sociedad de donde procede" fue suplantado, a pesar de la evidente pervivencia de estos "lastres" —mercantilismo, remuneración por rendimiento, aparato estatal, gastos militares, conciencia "antigua", etc. Lo cual se puso de manifiesto, bien a las claras, en la idea oficiosa de que la sociedad socialista de la RDA ya no albergaba en su seno contradicciones "antagónicas", sino únicamente "no antagónicas", es decir, las que no son fundamentalmente insolubles dentro de las condiciones presentes. En consecuencia, tampoco pueden tomarse en serio las voces de la oposición, ya que no significan crítica auténtica de unas lacras que posiblemente sean muy reales y profundas. Ante tal cosmovisión, esas voces disidentes necesariamente parecen producto de una manipulación desde el exterior, en concreto de medios y servicios de comunicación occidentales e imperialistas.

Literatura y estado

Uno se preguntará qué tiene que ver todo esto con la historia de la literatura alemana en territorio de la RDA. Pues bien, habrá que hacer hincapié una y otra vez en la estrecha vinculación entre el desarrollo literario y el socio-político en la RDA, en cuanto la función de la literatura era considerada y practicada —por parte del SED como poder político decisivo y también por parte de todas las instituciones literario-políticas: editoriales, revistas, bibliotecas, teatros, escuelas, etc., así como por la inmensa mayoría de los propios escritores— como una función de activación y pedagogía social. El arte y la literatura no existían aislados —como en Occidente— de la vida diaria. Por lo tanto, aunque mostrasen desfases cronológicos, variaciones y desviaciones, el arte y la literatura compartían los problemas, contradicciones y tendencias del desarrollo socio-político del país. Sin embargo, no tiene sentido pensar o suponer que las resoluciones tomadas en congresos de partido originaron libros, ni que los escritores eran en su totalidad "ruedecillas y tornillos" de la maquinaria de una literatura dictaminada por el partido. Pero en lo que se refiere a las artes se repitieron las mismas contradicciones existentes en el estado general de la sociedad: lo que debía de haber surgido voluntariamente "desde abajo" —el apoyo de la misión socialista de la literatura, de su capacidad transformadora de la sociedad, por parte de un público lector y una activa participación en el proceso creativo de la literatura (leyendo, discutiendo, actuando, escribiendo, etc.)— venía dado, bien mirado, en muchos casos "desde arriba"; este proceso o era planificado con seria rigidez, o, sencillamente, no tenía lugar, en la realidad. La contradicción, ubicada en el ámbito económico-político, entre estado o partido por un lado y la población por otro, se repetía en el sector cultural. Pero desde sus comienzos —y en mayor medida, y con mayor efectividad, durante estos últimos años— la literatura de la RDA ofrece también otros aspectos bien distintos. A pesar de lo estricto de sus reglamentos y la censura masiva, era también un órgano de crítica que desvelaba las condiciones existentes, que servía de recuerdo en contra del silenciamiento y la ocultación generalizados, que rompía tabúes, que despertaba nuevas necesidades y que exigía el cambio. En este sentido, no es solamente reflejo y testigo mudo de un proceso socio-histórico, sino también un factor decisivo en la conciencia de los lectores, y modificativo de las condiciones de su propia existencia, las cuales estaban impuestas por la política cultural.

El modelo de "sociedad literaria"

El papel de la literatura en la vida social de los alemanes ha sido bastante cuestionable, en las épocas pasadas. El historiador literario francés, Robert Minder, afirma que la literatura alemana —salvo algunas excepciones— se retiró a un reino interior, a modo de gueto, cultivando las emociones y las bellas apariencias a las que sólo los poetas y pensadores tenían acceso. Un ejemplo ilustrativo de ello sería el romanticismo alemán que tanto habló del "pueblo" y su "idiosincracia", pero que estaba muy alejado del pueblo verdadero y de la realización de una sociedad mejor.

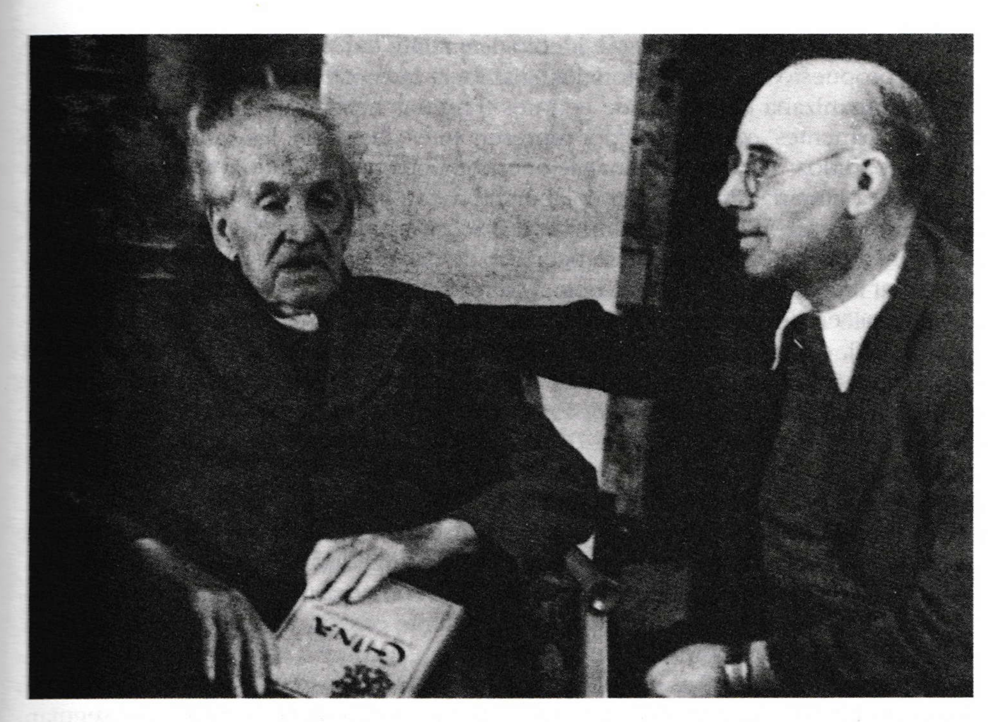
Literato, escritor, intelectual

Por el contrario, Minder considera al escritor francés como cívicamente integrado: él mismo es burgués, en el sentido de "citoyen" y no de "bourgeois". "Homme de lettres" (literato) sería un título honorífico en Francia, y, de ningún modo, contiene la acepción irónico-despectiva que en Alemania parecen abarcar los vocablos de "literato, escritor, intelectual". La RDA intentó desde un principio liberar a los literatos y sus obras del gueto de ese "reino interior", convirtiendo a la literatura en un asunto público que concierne a la sociedad en su totalidad, si bien es cierto que todo ello se produjo en un marco establecido por la ideología estatal, la cual a veces imponía grandes restricciones a la literatura.

La meta central de tal socialización y democratización de la literatura, meta que desde siempre se había propuesto la política cultural de la RDA, se expresa mejor con el concepto amplio, pero preciso, de "sociedad literaria". Este concepto se debe a Johannes R. Becher, quien lo formuló a partir de la esencia de la literatura, e incluye la totalidad de la producción literaria con un carácter asociativo o de "conjunto"; los diferentes autores, géneros, obras, motivos y recursos estéticos, desde siempre y en todas partes, habrían mantenido un intercambio "social", comunicativo y fructífero; funcionarían de manera parecida a la de una sociedad. Puesto que la literatura encierra en sí este carácter social —sigue argumentando Becher— ésta será especialmente indicada para fomentar la socialización y la asociación en una sociedad en tránsito hacia el socialismo.

Sociedad en tránsito hacia el socialismo

Tal tarea incumbiría, en alto grado y exclusivamente, al estado socialista de la RDA, en vista de la creciente "poetofobia" del capitalismo (Marx), el cual suele privar a la literatura de su carácter asociativo-social. Esta idea básicamente idealista, ilustrada y utópica de que la literatura está predestinada a ayudar, a perfeccionar al género humano —en este caso, en el seno de la sociedad socialista— intentará llevarse a cabo, de forma global, en la RDA: como meta proyectada de una "nación culta", como modelo de una "sociedad literaria". A ésta incumbiría concretamente la producción material de literatura, su divulgación, organización de la actitud lectora —por ejemplo, a través de críticas literarias—, la formación y promoción de escritores, estableciendo contactos entre autores y lectorado, teatros, adaptación



Gerhart Hauptmann y Johannes R. Becher, en1946

de la literatura a los medios audiovisuales, etc. Todo ello no obedecía, en la RDA, sin embargo, al principio caótico-liberal de la economía de mercado, como sería el caso de la industria del libro en la RFA, sino que estaba planificado, dirigido y controlado a conciencia. Ahora bien, en el sentido de un socialismo desde arriba se observa una cierta organización e institucionalización de la industria del libro, emprendida por los cuadros de la burocracia cultural y de partido, la cual ponía un freno, en la mayoría de los casos, al libre y activo desarrollo de las necesidades de todos los miembros de la sociedad, como se correspondería con el auténtico carácter socialista de una sociedad literaria.

Ministerio de cultura

El aparato estatal de política cultural iba encabezado por el "ministerio de cultura"; también existían gremios político-culturales en los distritos, comarcas y municipios. Para el ministerio de cultura era de gran interés —al margen de las secciones Teatro, Música y Actos Públicos— sobre todo, la "Administración central de editoriales y libreros" (anteriormente: "Oficina de literatura y editoriales" 1951-1956, o bien "Comisión estatal de asuntos artísticos" 1951-1954). Esta sección era la encargada de "conceder licencias a las editoriales, dirigir las subeditoriales y procurar la adecuada división del trabajo entre las diferentes editoriales; organizar y coordinar su planificación y proyección anuales, controlando su cumplimiento; dictaminar sobre manuscritos y producción de las editoriales sin licencia, concediendo permisos de publicación". Además, la administración central instruía a li-

breros y bibliotecarios, técnica e ideológicamente, autorizaba los títulos de mayor tirada propuestos por las editoriales, distribuía la capacidad papelera y de impresión y organizaba congresos de editores. En total existían más de veinte comisiones permanentes, compuestas por representantes de editoriales, autores, miembros de los partidos y grandes organizaciones, quienes podían influir de este modo en la política literaria. En estrecha colaboración con los anteriores estaban otros dos organismos del SED (especialmente la "Sección cultural del comité central del SED"). La Unión de Escritores se ocupaba de hacer propuestas, establecer contactos y dar a conocer nuevos conceptos y directrices entre los autores, destinando sus congresos, esencialmente a este propósito. La importancia de la "Unión Cultural Democrática", que en 1966 contaba con 185.000 miembros, fue disminuyendo en las tres últimas décadas, al contrario de lo ocurrido durante el periodo de 1945 a 1958.

Editoriales

De entre las 78 editoriales que existían en la RDA, las de mayor volumen —unas 60— eran empresas "nacionalizadas" o propiedad de partidos y grandes organizaciones. Anteriormente asociadas en la VVB (Asociación de Empresas Propiedad del Pueblo), fueron integradas recientemente en la Administración Central de Editoriales y Libreros, siendo dirigidas por este organismo oficial, en todos sus aspectos fundamentales. Las grandes editoriales literarias —por ejemplo, Hinstorff de Rostock, Reclam de Leipzig o el Mitteldeutscher Verlag de Halle/Leipzig— seguían una línea determinada, al publicar títulos centrados en un tema específico. Una excepción fue en este sentido la Aufbau-Verlag de Berlín, la mayor editorial literaria en lengua alemana, que publicaba traducciones de todos los idiomas, haciendo gala de un amplísimo catálogo. Las editoriales de la RDA publicaban regularmente más de 6000 títulos al año, con una tirada total de unos 150 millones de ejemplares. La RDA, junto con la Unión Soviética y el Japón, encabezaba, por lo tanto, la producción mundial *per capita* de libros: estadísticamente hablando, a cada ciudadano de la RDA le correspondían por año entre 8 y 9 libros de publicación reciente.

Distribución de libros

La distribución seguía también las pautas de esa amalgama, entre socialismo y jerarquía, en la producción literaria. Un almacén de distribución central en Leipzig, la tradicional metrópoli librera, suministraba directamente a las librerías; es decir, no existía el representante comercial intermediario, como era el caso de la RFA, que ofertaba el libro como mercancía con criterios de mercado, dirigiendo así masivamente la oferta. Existía, eso sí, el librero particular con participación estatal, pero las librerías populares nacionalizadas ocupaban claramente el primer rango, vendiendo un 85 por ciento de todos los títulos en unas 700 librerías. Las exposiciones y ferias de libros, "semanas del libro", festivales literarios y concursos culturales organizados por brigadas de producción, servían de publicidad para el libro y contribuían a una mayor lectura en todas las capas de la población. Pero naturalmente, los libros no sólo se vendían, también se prestaban. En la RDA se cifraba en 32.000 el número de bibliotecas estatales, de sindicatos o empresas, con un total de 110 millones de volúmenes, incluyendo las existencias de las bibliotecas cientí-

ficas. Más de un tercio de los niños en edad de leer sacaban libros de préstamo; un cuarto de la población adulta era usuaria de alguna biblioteca.

La RDA: un país de lectores

Todos estos datos indican que los ciudadanos de la RDA eran lectores asiduos, un supuesto que, efectivamente, ha sido confirmado por investigaciones empíricas. La lectura, a pesar del avance televisivo que se produjo también en la RDA, siguió siendo un pasatiempo favorito, y no sólo entre una reducida élite. La RDA puede contar entre sus méritos el haber dado carta de naturaleza a la literatura entre la totalidad de la población, y en mayor medida que ningún estado alemán anterior. Aunque la clase obrera —que según reivindicaciones de partido era la dominante en la RDA— no guardaba relación, en cuanto a su número, con las cuotas de lectura y posesión de libros, así, más del 95 por ciento de las casas de obreros disponían de un mínimo de 10 libros. También es un hecho notable que el 10 por ciento de los obreros frecuentaban bibliotecas públicas, sobre todo teniendo en cuenta que se abastecían de libros, mayoritariamente a través de los arriba señalados puntos de venta en sus empresas. Las estadísticas indican también que la televisión repercutió fuertemente en el cine; sin embargo, por el contrario, no influyó negativamente en los hábitos de lectura. Las cifras de producción y venta de libros siguieron aumentando —aunque ninguna estadística revela la relación entre libros vendidos y libros leídos. Algunos libros que en la RFA se consideraban excesivamente literarios o demasiado "políticos", tendenciosos, y por ello invendibles, alcanzaron un gran número de ediciones en la RDA: encabezan la lista *Deutschland-ein Wintermärchen (Alemania-un cuento de invierno)* de Heinrich Heine, la novela sobre Buchenwald *Nackt unter Wölfen (Desnudo entre lobos)* de Bruno Apitz y *La séptima cruz* de Anna Seghers, con cerca de dos millones de ejemplares editados. La novela de más éxito en la RDA fue *Die Aula (El aula)* de Hermann Kant, que se aproximó al millón de ventas. Unas tiradas tan numerosas son inimaginables en un país de diecisiete millones de habitantes, pero atestiguan que en la RDA la distancia entre el público y la denominada "alta literatura" era mucho menor que en la RFA, en donde esta clase de literatura, según estadísticas de 1961, sólo contaba con un 2 por ciento del lectorado.

¿Qué era lo que se leía?

Unas encuestas recientes indican que en la RDA, obreros y empleados continuaron prefiriendo novelas de aventuras, policíacas, de viaje, históricas y biográficas; a cierta distancia seguía el interés por la literatura en sentido estricto. Es decir que también en la RDA jugaba un papel importante la literatura de entretenimiento, ofertada en fascículos y en la *Revista de novelas* por el módico precio de 80 Pfennig, vendiéndose en quioscos y estaciones. Por mucho que se jactasen los dirigentes políticos de haber superado la "literatura obscena y del corazón", afirmando que la "fábrica del kitsch" había sido "paralizada" porque le faltaba la "base social", la literatura de masas, de contenido trivial y sin valor estético alguno —la "novela policíaca socialista", ciencia ficción, novelas intranscendentes sobre problemas cotidianos, etc.— jugaba un importante papel en la producción literaria de la RDA. Incluso algunos críticos, como Hermann Kähler, censuraron esta actitud

triunfalista por operar "con un optimismo superficial, amonestando con el dedo levantado, con personajes de cartón y falsos conflictos y sentimientos" y por no contribuir precisamente a una formación global de la personalidad socialista. De todos modos, este tipo de literatura estaba libre de las típicas reliquias fascistas, como la glorificación de la violencia, un racismo encarnizado y el odio entre los pueblos. También estaba exenta de pornografía sádica. Algo parecido ocurría con la literatura infantil y juvenil. Existían, en la RDA, series de tebeos en tiradas de 100.000 o más ejemplares. Algunos sectores de la juventud políticamente comprometida estaban plagados de tópicos y de imágenes francamente burdas del enemigo. Pero esta literatura también se encontraba libre de tendencias inhumanas. Más bien se puede observar que algunos de los mejores "autores para adultos" escribieron libros infantiles y juveniles porque reconocían la gran tarea socio-pedagógica de dar a conocer la buena literatura a los niños en edad de leer: por ejemplo, Ludwig Renn, *Trini;* Erwin Strittmatter, *Tinko;* A. Wedding, *La bandera de Juanito el flautista* y *El bufalito de hierro;* varios libros infantiles de Peter Hacks, Rainer Kirsch, Reiner Kunze y Christoph Hein, y la refundición de mitos y leyendas antiguas de Stephan Hermlin y Franz Fühmann. De este modo surge una imagen ambigua. Ciertamente, en ningún estado alemán se leía tanto como en la RDA; pero, con todo, ello distaba muy mucho de convertirla en un pueblo democrático de lectores competentes. También en la RDA, la desigualdad educativa y la consiguiente desigualdad de oportunidades, en un sistema horizontal y vertical de división de trabajo, obstaculizaban la igualdad cultural. Una jornada monótona, unas frustrantes carencias en la oferta de mercancías y la prohibición de viajar al oeste eran experiencias clave de los ciudadanos de la RDA, lo que inducía a muchos a refugiarse en los mundos lejanos de una literatura de entretenimiento, mundos bellos, vírgenes y llenos de acción. La enseñanza del alemán intentó contrarrestar tales tendencias, fomentando el gusto por la lectura, en la formación escolar y guiando, a una edad temprana, la futura actitud lectora del adulto. Basándose en un amplio plan de estudios, el aspecto literario de la clase de alemán —que en proporción abarcaba más que en la RFA— tenía dos funciones: por una parte, transmitir la nueva visión (socialista) del hombre y practicar un estilo de pensar, sentir y actuar, en el sentido del partido —generalmente mediante la identificación con el modelo de un héroe literario-; por otro lado, al asimilar obras de arte lingüísticas se ampliaba la capacidad de goce estético individual. El canon de lecturas, escogidas para este fin era, de índole bien distinta al de los planes de estudios de la RFA. Por una parte, favorecía a la nueva literatura socialista —Gorki, N. Ostrowski, Seghers, Bredel, etc.-, y por otra, a la literatura burguesa-humanista —Lessing, Goethe, Schiller, Heine, H. Mann, etc. En suma, los alumnos debían sacar la impresión de que la literatura mantenía una relación, casi exclusivamente optimista y afirmativa, con la realidad. Difícilmente podía encontrarse un texto de Kafka, por ejemplo, en la enseñanza del alemán en la RDA. También es lamentable que, en la práctica didáctica —al margen del estricto entrenamiento formal en la clase de lengua—, se había implantado un tipo de interpretación que fomentaba el tópico, encubría las contradicciones, obstaculizando la propia reflexión y ocultando la verdadera intencionalidad de muchos textos.

La misión social del autor

Aspectos importantes de la sociedad literaria eran la producción y distribución de literatura, la actitud del lector y la enseñanza del alemán en el nivel escolar. Pero el meollo de la cuestión residía, sin duda, en la tarea del autor en la RDA y cuáles eran sus condiciones concretas de vida y de trabajo. Su status difería considerablemente del de escritor en los países capitalistas, en donde a menudo era un trabajador "libre", a sueldo, en el doble sentido de la palabra. Gozaba de libertad para escoger temas, formas literarias, editor, etc.; pero también era "libre" en cuanto que, en el peor de los casos, nadie se quedaba con su mercancía, porque se estimaba demasiado bajo su valor de cambio en el mercado. Y además estaba falto de medios materiales de subsistencia. La RDA, de forma diametralmente opuesta a Occidente, integró al escritor en la sociedad. Al ser, comúnmente, miembro de la Unión de Escritores, se le obligaba, según los estatutos, a contribuir con su "labor creativa" y a ser "miembro activo de la sociedad socialista desarrollada". En la versión de los estatutos de noviembre de 1973 se puede leer lo siguiente: "Los miembros de la Unión de Escritores de la RDA reconocen el papel destacado de la clase obrera, y de su partido, en la política cultural. Se declaran partidarios del método creativo del socialismo realista. Se oponen enérgicamente a cualquier forma de coexistencia ideológica y a la implantación de concepciones reaccionarias y revisionistas en el ámbito literario". De este modo, todos los autores organizados en la Unión de Escritores tenían su misión social, una obligación frente a la sociedad: ayudar a su manera —como artistas— a la construcción del socialismo ("real"). El biedermeieriano poeta de buhardilla quedaba definitivamente superado, reivindicándose en su lugar el "literato social" (M. Jäger).

La formación profesional del escritor tampoco dependía del azar. Desde 1955 existía en Leipzig el Instituto para Literatura "Johannes R. Becher", planificado según el modelo del Instituto Gorki de Moscú y dirigido respectivamente por Alfred Kurella, Max Zimmering y M.W. Schulz. El escritor principiante, siguiendo su "aspiración artística", podía ir destinado allí como becario durante dos años, para aprender historia y teoría literaria, marxismo-leninismo y también el arte de escribir. Hasta 1969 habían pasado por las aulas de este Instituto 113 escritores principiantes, obteniendo el correspondiente diploma; entre ellos figuraban: Ralph Giordano, Erich Loest, Adolf Endler, Karl-Heinz Jakobs, Kurt Bartsch, Rainer y Sarah Kirsch. El Instituto tuvo su auge político-cultural hacia 1960 al funcionar como vivero de un nuevo tipo de escritor-obrero, en el sentido del Camino de Bitterfeld. Posteriormente fueron muchos los caminos individuales que llevaban al oficio de escritor, si bien el Instituto continuó existiendo, saliendo de él diplomados, jóvenes autores de renombre.

El ser miembro de la Unión de Escritores —aparte de consolidar y asegurar el status de escritor— integraba a los autores en la sociedad de múltiples y variadas maneras. Sobre todo les ofrecía posibilidades varias de asegurar económicamente su proyecto, por ejemplo, mediante becas o trabajando temporalmente de dramaturgos, lectores en editoriales o colaboradores científicos. Los poetas, que también en la RDA estaban entre el grupo peor remunerado, eran subvencionados en parte con el fondo cultural de la RDA; vivían de traducciones —recomposiciones— de poesía extranjera, las que refundían, basándose en versiones literales hechas por expertos. Los escritores de renombre tenían además asegurada su existencia, al re-

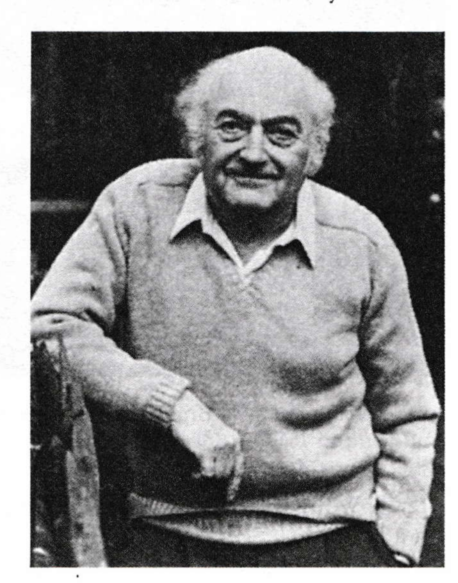
cibir una retribución fija por ser miembros de la Academia de las Artes. Habría que resaltar asimismo que las editoriales de la RDA pagaban a los autores, por sus manuscritos literarios, el 10 o 15 por ciento del precio de venta, bastante más de lo que un editor de la RFA paga normalmente a sus autores. Por último, la RDA se ocupaba de la subsistencia económica de sus autores mediante un sistema diversificado de premios literarios. Los más codiciados de los 12 premios estatales, y los 38 no-estatales —convocados por partidos, grandes organizaciones, academias y municipios, etc.—, eran el premio nacional, el premio Heinrich Heine y el premio Lessing.

Cuanto antecede podría dar la impresión de que la RDA era la tierra prometida de la literatura y los escritores. No fue así, sin embargo, porque el destino de sus libros —y, por tanto, el de los autores— estaba sometido a una dirección y control, a menudo rígidos y jerárquicos. La mencionada Administración Central para Editoriales y Libreros constituía una institución, sin cuyo permiso —licencia— no podía publicarse y distribuir letra impresa alguna —reglamento que, por cierto, estaba reñido con la constitución de la RDA, la cual en su artículo 27, párrafo 1º, garantizaba el derecho de expresión libre y pública. Pero esto no era todo. Desde 1965 era obligatorio someter todo manuscrito a la "Oficina para Derechos de Autor", la cual examinaba, y a veces rechazaba, la cesión de derechos de autores de la RDA a editoriales extranjeras. Todo manuscrito que un autor quisiera publicar en el extranjero —por ejemplo, en la RFA— debía ser ofrecido primero a una editorial de la RDA, y ésta debía comunicar su decisión a la Oficina para Derechos de Autor. Este reglamento que, con toda justicia, habrá que denominarlo "censura", iba acompañado de sanciones legales que últimamente se habían intensificado de forma considerable. Desde 1973, un autor podía ser sancionado con una multa de hasta 10.000 marcos —anteriormente esta cifra ascendía a 300 marcos—, en caso de haber aceptado retribuciones de editoriales extranjeras, sin haberlas girado por la Oficina de Derechos de Autor, a lo que estaba obligado, siempre que no hubiese recibido el permiso anterior correspondiente. A ello había que añadir nuevas normativas de derecho penal político, en el marco de la enmienda del derecho penal del 1 de agosto de 1979, donde se abrieron nuevas vías para castigar con largas penas carcelarias también la libre expresión en forma poética como "difamación contra el estado", "toma de contacto ilegal" y "profanación pública", considerándose delito también la "producción", "transmisión" y "divulgación" de tales escritos.

Contradicción fundamental

Lo contradictorio de la sociedad literaria de la RDA queda de manifiesto con total claridad en lo siguiente: fomentaba el valor de consumo del producto literario, suprimiendo y destruyéndolo cuando se desviaba de la línea política-cultural prescrita. El estado reivindicaba la comunicación democrática y colectiva por medio de la literatura, pero al mismo tiempo le ponía trabas importantes con prohibición de ediciones, limitaciones de imprenta, de estrenos teatrales, expulsión de autores del partido y de la Unión de Escritores, campañas publicitarias y finalmente, sobre todo en los últimos tiempos, sanciones penales y expatriaciones, directamente "forzadas" o no. Es comprensible que a muchos autores de la RDA se les planteara el dilema, teórico y vivencial, de en qué estado alemán podía pervivir mejor, creando y conservando su identidad al mismo tiempo. Aún en

1978, Jurek Becker dejó esa pregunta sin respuesta: "Del mismo modo que en la RDA las pocas obras se malogran, con lamentable frecuencia, porque el estado es tan pusilánime y, en caso de duda, siempre se saca de la manga una prohibición, en otras partes fracasan porque predican en el desierto. Y ello, pensando que todos nacemos con el oído intacto. La indudable comodidad occidental de poder ir a otro editor si te rechazan un manuscrito, sin tener que cambiar de estado, tiene un alto precio: la condición es que lo que se escriba no cambie las cosas, o en todo caso muy pocas, quedándose siempre corto. Y si se entiende la literatura, como algo más que un acto de autoliberación del autor y no sólo como algo que de vez en cuando hace que algún experto se relama de gusto, la pregunta por el mejor lugar de creación no es tan fácil de contestar como algunos creen. Pero, al menos, no se debería poner en entredicho la subsistencia del autor."



Stefan Heym (*1913)

Entretanto se había puesto en entredicho la subsistencia de muchos escritores, empezando por los nueve que en la primavera de 1979 fueron excluidos de la Unión de Escritores, desde Stefan Heym y Robert Havemann, quienes fueron castigados con cuantiosas multas, hasta Jürgen Fuchs y Rudolf Bahro, Ulrich Schacht y Lutz Rathenow, Frank-Wolf Matthies y Stephan Krawczyk, quienes fueron encarcelados. Pero, sobre todo, la burocracia cultural de la RDA recurrió, una y otra vez, al procedimiento de la censura. Larga es la lista de importantes obras literarias, sacrificadas a la censura durante años, encabezada por el *Johann Faustus* de Hanns Eisler y *Das Verhör des Lukullus (La declaración de Lúculo)* de Bertolt Brecht. A éstas les seguían *5 Tage im Juni (5 días de junio)* de Stefan Heym y poemas de Christa Reinig y Helga M. Novak, obras de teatro de Heiner Müller y Volker Braun, la novela *Der Weg nach Oobliadooh (El camino de Oobliadooh)* de Fritz Rudolf Fries y *Nachdenken über Christa T. (Reflexiones sobre Christa T.)* de Christa Wolf. Especialmente graves también fueron las prohibiciones de impresión dictadas contra las primeras novelas de Uwe Johnson *(Mutmaßungen über Jakob [Conjeturas sobre Jakob])*, así como contra las atrevidas canciones de Wolf Biermann. Después que éste fuera expatriado, en 1976, volvió a producirse una ola de prohibiciones que afectó especialmente a Reiner Kunze, Stefan Heym *(Collin)*, Thomas Brasch, Hans Joachim Schädlich, Jurek Becker, Ulrich Plenzdorf, Klaus Schlesinger, Erich Loest, Rolf Schneider y Klaus Poche. Volker Braun *(Hinze-Kunze-Roman [Novela de Fulano y Mengano])*, Christa Wolf (Conferencias *Kassandra)* y Günter de Bruyn *(Neue Herrlichkeit [Nuevo esplendor])* hubieron de tolerar demoras o modificaciones en sus publicaciones. Los más afectados por las restrictivas "concesiones de permiso de publicación" fueron los autores jóvenes y sin renombre. Algunos pudieron colocar sus textos en revistas o antologías; otros, sin embargo, y de gran talento sólo pudieron publicar en el oeste, como por ejemplo Monika Maron *(Flugasche [Ce-*



Congreso de la Unión de Escritores presidido, entre otros, por Erich Honecker

nizal), Wolfgang Hegewald o Katja Lange-Müller —los tres trasladaron su residencia a la RFA).

En 1987, bajo el signo de los nuevos aires del este, se opera un nuevo cambio en la conciencia de los autores de la RDA, en relación con el fenómeno de la censura. Éste sería imprevisiblemente el tema principal del último (10º) Congreso de Escritores. Junto a Günter de Bruyn tendríamos que nombrar, en especial, a Christopher Hein, quien en un brillante discurso calificó cualquier censura en su país de "trasnochada, inútil, paradójica, misantrópica, ilegal y delictiva". Terminó su discurso con unas frases inauditas en la RDA: "La censura es hostil para con el pueblo. Significa un crimen contra la tan cacareada sabiduría popular. Los lectores de nuestros libros poseen la suficiente madurez como para juzgarlos por sí mismos. La idea de que un funcionario pueda decidir lo que es provechoso para el consumo popular y lo que no le conviene, tan sólo revela la arrogancia y petulancia que reina en las oficinas del estado. La censura es ilegal porque es inconstitucional. Es incompatible con la constitución vigente de la RDA, y está en clara contradicción con varios de sus artículos. La censura es un delito porque, asemejándose a una "profanación pública", perjudica enormemente la imagen de la RDA. La concesión de permiso y la censura deben desaparecer lo más pronto posible sin dejar rastro, para evitar futuros daños en nuestra cultura y para no seguir perjudicando a nuestra opinión pública y nuestra dignidad, a nuestra sociedad y a nuestro estado". A lo largo de los años 1987-88, la vida literaria de la RDA experimentaría notables mejoras, publicándose escritos de Sigmund Freud, poesías de Gottfried Benn, *El tambor de hojalata* de Günter Grass y estrenándose *Esperando a Godot* de Beckett. Era factible debatir públicamente la filosofía de Nietzsche que hasta la fecha se había considerado perniciosa en círculos oficiales. En un consejo de la Unión de

Escritores de octubre de 1988, el "ministro del libro" Klaus Höpcke anunció para el año 1989 la derogación de las concesiones de permiso[1].

No existe el "punto cero": El programa de renovación democrática antifascista (1945-49)

La situación de los alemanes —como sociedad y como individuos— después del 8 de mayo de 1945 ha solido ser calificada a menudo, por parte de intelectuales y literatos de las tres zonas occidentales, de "punto cero" o "Kahlschlag" ("desmonte total"). Al contrario de lo que ocurre con los términos "hundimiento" o "derrota", aplicados a la situación posterior a la guerra por amplios sectores de la población, las metáforas arriba indicadas implican una llamada enfática al distanciamiento del nacionalsocialismo y hacia un giro existencial. Pero, ciertamente, esos mismos intelectuales no supieron concebir la situación, desde el punto de vista político, como "liberación" del fascismo y oportunidad, por tanto, de emprender una profunda revolución social. Se contentaron —conforme a la estrategia norteamericana de "reeducación"— con reintroducir la ética en la política, estableciendo una democracia formal, lo cual suponía dejar a un lado las causas profundas del fascismo y dar continuidad a la desigualdad económica, sin apenas modificaciones. Al proclamar el "punto cero" se retrocedía, bien mirado, hacia las mismas posiciones del antifascismo intelectual anterior al 1933, el cual seguía obstinado en ignorar una experiencia histórica decisoria. El modelo de sociedad al que se vio enfrentada la literatura alemana occidental era el de una restauración económica desde arriba, con el ingrediente del "American way of life". Para cuestionar este modelo, la literatura del "Kahlschlag" no era, desde luego, la más indicada.

Papel de la Unión Cultural

La constelación en la zona de ocupación soviética, que en aquel entonces se solía llamar zona oriental ("Ostzone") era radicalmente distinta, aunque allí tampoco se dio "punto cero". Los dirigentes de la zona de ocupación soviética, el SMAD y el grupo director del KPD —el grupo de Ulbricht ya había vuelto a Berlín el 29 de abril de 1945— retomaron el hilo de la tradición de lucha antifascista desde el 1935, lo cual significaba, en concreto, la política del frente popular. Un papel transcendental desempeñó, desde el principio y en los primeros tres o cuatro años de postguerra, la "Unión Cultural para la Renovación Democrática de Alemania", unión imparcial, proyectada ya durante el exilio. El 4 de julio de 1945, esta "Unión Cultural" se dio a conocer al público con su manifiesto fundacional; manifiesto que contenía, en esencia, todos los componentes político-culturales del frente popular que habían sido desarrollados con anterioridad y cuyas premisas fueron las siguientes: "Hay que reunir a los mejores alemanes de todas las profesiones y capas sociales, en este durísimo momento de la historia alemana, para crear un movimiento de renovación alemana, dispuesto a acabar, en todos los ámbitos de la vida y la ciencia, con los restos del fascismo y de la reacción, y cons-

---

[1] Los acontecimientos recientes, y el hecho político de la reunificación, parecen consecuencia lógica del estado imperante. *[N. del T.]*

truir así una nueva vida, limpia y decente, también en el ámbito cultural e intelectual".

El texto de este manifiesto atestigua e ilustra las vaguedades y contradicciones de una política cultural antifascista, basada en el espíritu del mínimo denominador común. Bajo el amplio manto del antifascismo y antimilitarismo se reunieron fuerzas muy dispares en cuanto a su ideología y cosmovisión: hombres de signo patriótico, cristiano y conservador, como el pedagogo Eduard Spranger o el político cristiano-demócrata Ernst Lemmer, una antigua liberal como Ricarda Huch, o un apolítico "príncipe-poeta" como Gerhart Hauptmann —presidente de honor en Berlín—, eran los miembros destacados de la Unión Cultural, a la que también pertenecían intelectuales y escritores socialistas y comunistas, y de la que sería nombrado presidente Johannes R. Becher.

Siguiendo el llamamiento fundacional, la totalidad de las iniciativas de la Unión Cultural iban encaminadas a formar un frente al pasado fascista, reeducando a los acólitos, simpatizantes e indiferentes de antaño en el sentido de una ideología antifascista y demócrata —¡no comunista, ni mucho menos! A través de reuniones, celebraciones y emisiones de radio se intentó conquistar nuevas áreas de influencia para la literatura antifascista. En agosto de 1945 se fundó la editorial Aufbau-Verlag, perteneciente a la Unión Cultural, la que se encargaría de los programas y licencias de importantes editoriales del exilio. En el plazo de dos años se contaba ya con casi cien títulos y con una tirada total superior a los dos millones y medio de ejemplares —el libro de más éxito fue *Stalingrado* de Theodor Plivier, con 154.000 ejemplares vendidos. Un mes más tarde apareció, como órgano de la Unión, la revista político—cultural *Aufbau (Reconstrucción,* hasta 1959), en cuyas páginas colaboraron, entre otros, Thomas Mann, Rudolf Hagelstange y Georg Lukács. Un año después, la Unión disponía también de su propio semanario, *Sonntag (El dominical)*, que recogía todavía por aquel entonces textos de Hemingway, Jean Cocteau, Erich Kästner y Ernst Wiechert. Si la Unión Cultural, a finales de 1945, tenía 22.000 miembros, a finales de 1947 habían aumentado hasta 120.000. Sin embargo, es innegable que el grupo más numeroso —el de los intelectuales y escritores comunistas— fue ampliando su área de influencia durante los dos o tres primeros años, con lo cual servían de pretexto a las potencias occidentales para que, en sus zonas de ocupación, prohibieran, por "comunista", la Unión Cultural. Esto ocurría en un momento crítico —noviembre de 1947— cuando E. Spranger, R. Huch y E. Lemmer, y también Plivier —antaño socialista—, habían emigrado a Occidente y el 1er Congreso de Escritores Alemanes, celebrado en octubre de 1947, había demostrado lo mucho que el bloque occidental se había ido distanciando de la zona de ocupación soviética.

Repatriación de la literatura del exilio y vuelta a la herencia

La dictadura fascista había "segado" muchas continuidades, entre ellas, la de la literatura. Algunos de los mejores escritores murieron, asesinados por los nazis (Mühsam, v. Ossietzky); muchos fueron internados en cárceles y campos de concentración; otros, por motivos más o menos relacionados con el nazismo, acabaron suicidándose: Tucholsky, Hasenclever, Toller, Benjamin, S. Zweig. La inmensa mayoría de los autores demócratas y socialistas, voluntaria o involuntariamente, eligieron el exilio, siempre que no hubieran tomado parte en la resistencia desde dentro de Alemania.

Repatriados

La mayor parte de ellos regresó a la SBZ en 1945 o poco después. No era de extrañar que los escritores que en otra época habían sido proletario-revolucionarios —Willi Bredel, Eduard Claudius, Otto Gotsche, Karl Grünberg, Hans Lorbeer, etc.—, después del exilio y la resistencia, regresaran al sector alemán que les auguraba un futuro socialista. Pero también gran parte de los restantes escritores antifascistas fijaron su residencia en territorio de la RDA. Del exilio soviético regresaron, además de Bredel, Johannes R. Becher, Erich Weinert, Friedrich Wolf, Adam Scharrer y Theodor Plivier; de México —el segundo centro más importante de exiliados— volvieron Anna Seghers, Ludwig Renn, Bodo Uhse y Alexander Abusch —quien más tarde sería ministro de cultura. De los EEUU volvieron —en su mayoría no antes de 1947-49— Marchwitza, Bertolt Brecht, Ernst Bloch, Franz-Carl Weis-



Anna Seghers y Thomas Mann en Weimar (1955)

kopf, Wieland Herzfelde, etc. En 1952 volvió a la RDA también Stefan Heym, quien había obtenido la ciudadanía americana y realmente quería establecerse en Praga. De otros países regresaron Arnold Zweig —Palestina, 1948—, el antiguo expresionista Rudolf Leonhard —Francia, 1950—, Jan Petersen —Inglaterra, 1946—, Erich Arendt —Colombia, 1950—, Stephan Hermlin —Suiza y Alemania Occidental, 1947. Acabamos de nombrar a los representantes más significativos de la literatura alemana oriental de finales de los años 40 y principios de los 50. A éstos se sumarían, con ciertas reservas, representantes de generaciones más jóvenes —Erwin Strittmatter, Franz Fühmann, Günter Kunert. Y puesto que se dieron cita en territorio de la RDA tantos escritores que compartían experiencias antifascistas y la misma ideología, la literatura de los años 1945-1949 destaca por su extraña homogeneidad política y estética. Las razones que adujo Anna Seghers por haber vuelto a la SBZ/RDA, las habría podido presentar, también, cualquiera de los demás: "Por-

que aquí puedo expresar para qué he vivido". Precisamente porque los exiliados no se retiraron a una torre de marfil, disfrutaron de un casi total apoyo ideológico y material por parte de la administración soviética y alemana de la SBZ. Sus libros aparecieron en la editorial de la Adminsitración Militar Soviética (SMAD) y posteriormente en la Aufbau-Verlag. Las revistas *Aufbau, Ost und West (Este y Oeste), Heute und Morgen (Hoy y mañana)* les brindaron sus páginas y se les ayudó a buscar vivienda y modo de subsistencia.

Promoción de los "realistas críticos"

Pero la repatriación de los literatos antifascistas en el exilio significó algo más. Los responsables de la política literaria en la SBZ promocionaron la obra de algunos exiliados que no habían fijado su residencia en Alemania Oriental con la misma energía que la de los repatriados. Este es el caso especial de la obra de Heinrich Mann —quien tenía la intención de establecerse en la RDA, pero que murió poco antes de su regreso de los EEUU, en marzo de 1950—, de Lion Feuchtwanger —premio nacional en 1953 y fallecido en EEUU en 1958—, de Leonhard Frank —quien regresó de EEUU a la RFA en 1950— y de Thomas Mann, quien pronunció discursos, en ambos sectores con ocasión del año Goethe, en 1949, siendo galardonado con el premio Goethe, y retornando de EEUU a Suiza en 1952; y en menor escala fue promocionada la obra de Oskar Maria Graf, todavía por descubrir. Ninguno de los autores antes mencionados era marxista o partidario del realismo socialista. Más bien fueron homenajeados como humanistas burgueses o realistas críticos, según la idea del frente popular, siendo incluso antepuestos a muchos autores, consecuentemente socialistas, en los años inmediatos al 1945. Esta jerarquización y notable promoción de los realistas críticos iba acompañada de una aguda crítica a autores que hoy en día se consideran clásicos de la modernidad: Joyce, Proust, Kafka, Faulkner, Beckett, Gide, quienes, con algunos otros autores más, fueron tildados de representantes de la decadencia de una burguesía tardía, sin cabida en el nuevo orden democrático-antifascista, y menos aún en la construcción del socialismo.

La novela como balance de la época

En 1947 Anna Seghers vuelve a Alemania desde el exilio mexicano, atravesando Francia, pasando por su ciudad natal, Maguncia, en ruinas y por la zona occidental hasta llegar a la zona de ocupación soviética. Sus sentimientos e impresiones al respecto quedan reflejados en la siguiente cita: "Cuando volví de la emigración, atravesé Alemania desde el oeste. Las ciudades estaban reducidas a escombros, al igual que el espíritu de las gentes. En aquel entonces Alemania presentaba una 'unidad' de ruinas, desesperación y hambre. Pero también había personas que no estaban aturdidas por la miseria, y que, por vez primera, planteaban preguntas inquietantes para todos: ¿Qué ha pasado? ¿Cómo pudo ocurrir? - Y de ahí surgió la siguiente pregunta: ¿Qué hay que hacer para que jamás pueda volver a surgir este terror?" Anna Seghers respondía a esta pregunta con total claridad y contundencia para su persona y la de sus compañeros de exilio: "Ese fue el momento en que los escritores alemanes tuvieron que entrar en liza para responder del modo más claro y perceptible. A través de los medios que les brindaba su pro-

fesión, hubieron de ayudar a que el pueblo comprendiera esta situación, que él mismo había provocado, despertando en él fuerzas para una nueva vida pacífica". Se trataba sobre todo de "desfascificar" (Brecht, Seghers) las mentes y corazones de quienes habían creído y seguido, ciegamente y con entusiasmo, las consignas nazis. Había que rellenar —tal rezaba el programa de Seghers— los "vacíos sentimentales" con valores positivos y humanos, incluida una nueva concepción de pueblo y patria. Con su novela *Die Toten bleiben jung (Los muertos se mantienen jóvenes)*, gestada en parte durante el exilio mexicano, Seghers pretendía escribir una novela sobre la época, que brindara posibilidades de identificación, también a los ex-nazis que se encontraban entre sus lectores. Se trata de una crónica histórica global que abarca desde el final de la Primera Gran Guerra (1918-19) y la revolución de noviembre hasta el final de la Segunda Guerra Mundial (1945). La autora relata la historia de unos jóvenes, obreros y soldados —y de sus valientes mujeres e hijos—, así como la historia de sus perseguidores y asesinos, procedentes de la vieja casta militarista y de la nueva guardia de las SS. Los honrados luchadores pierden la vida, pero ellos pervivirán en sus hijos: he aquí la dudosa promesa simbólica de una novela altamente valorada en la RDA.

La narrativa publicada entre 1945 y 1949 entronca, en gran escala, con los temas y tendencias de la literatura del exilio, dedicada casi exclusivamente al pasado fascista.

Reconsideración del pasado

En primer lugar, existe un buen número de publicaciones de carácter ilustrado-documental que pretenden mostrar los acontecimientos tal como fueron, divulgando la "hierbecita de los hechos" (Ernst Bloch) en relatos de guerra y crónicas de la resistencia. Entre esta clase de libros destacan, por su calidad literaria, la novela de Theodor Plivier *Stalingrado,* aparecida ya en 1945, y que sigue la tradición de *Sin novedad en el frente* de Remarque, de 1927, y el relato de Günther Weisenborn *Memorial* (1947). También pertenece a este grupo la novela póstuma de Hans Fallada *Jeder stirbt für sich allein (Cada cual muere en solitario,* 1947), en claro antagonismo con su obra restante. Toda una serie de novelas, en suma, mezcla de ficción y no-ficción, centradas en personajes que superan el *status quo* del sectarismo o de la resistencia pasiva y que están sometidos a unos procesos de aprendizaje, transparentes para el lector; procesos que les convierten, finalmente, en convencidos y activos antifascistas. Así se configuraron unos caracteres modélicos para todos aquellos indecisos que debían ser ganados para el nuevo orden antifascista-democrático. En la misma tendencia se inscriben *Leutnant Bertram (El teniente Bertram,* 1944) de Bodo Uhse, *Wo Deutschland lag (Allí donde se encontraba Alemania,* 1947) de Harald Hauser, *Damit du weiterlebst (Para que puedas seguir viviendo,* 1949) de Elfriede Brüning y *Die Hirtenflöte (La flauta del pastor,* 1948) de Wolfgang Johst, donde se recoge el motivo de la deserción del ejército alemán. Fueron precisamente los narradores de mayor edad y de más rango los que se dieron cuenta, de que limitarse al fascismo como tema literario era insuficiente. Había que sacar a la luz pública toda la historia nacional alemana, en especial la época del imperialismo y de las dos guerras mundiales, si se quería comprender el "sentido profundo" de la derrota de 1945, al que había aludido Becher. Habría que mencionar, en un sentido más amplio, a cuatro autores que, entre 1945 y 1949, presentaron un balance de la época en forma de novela, sobre las que lle-

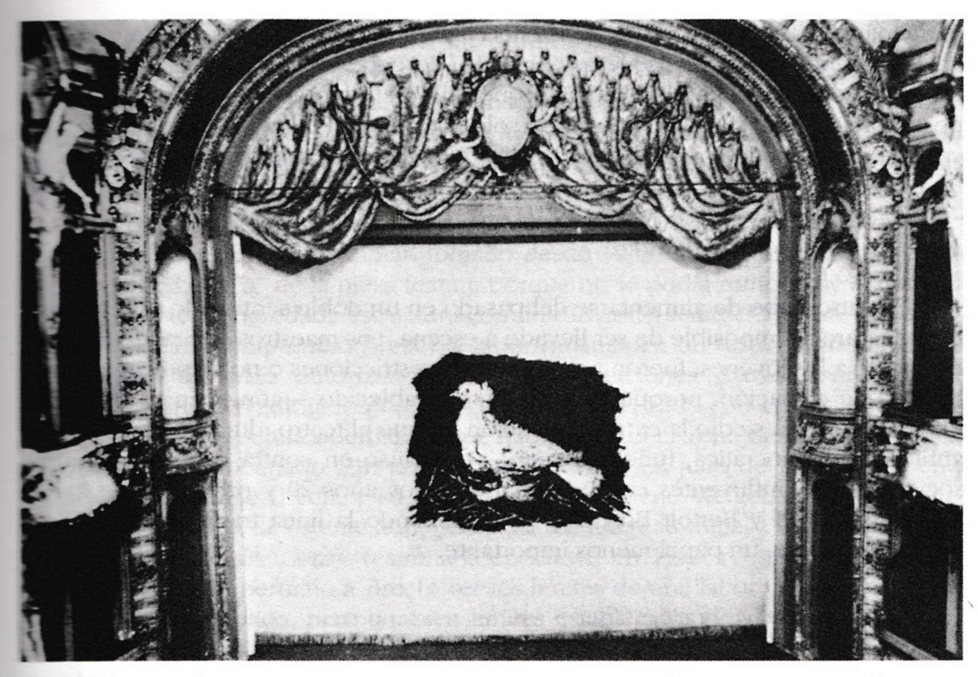
vaban años y décadas trabajando. Arnold Zweig fue el primer autor en perseguir, desde el inicio de los años 20, el proyecto de desvelar, en una gran novela épica, la anatomía de la sociedad imperialista, presentando la guerra de conquista como institución "adecuada" a una sociedad tal. De su ciclo monumental, en cuatro tomos, *Der große Krieg der weißen Männer (La gran guerra de los hombres blancos)*, donde nos describe el periodo de 1913/14-1918 en las etapas históricas más significativas, aparecieron, después de 1945, las novelas *Die Feuerpause (Alto el fuego,* 1954) y *Traum ist teuer (El sueño tiene un alto precio,* 1962). También hay que señalar el análisis psicológico, correcto, que hace Zweig del comportamiento pequeño-burgués e intelectual bajo el fascismo en *Das Beil von Wandsbek (El hacha de Wandsbek,* Iwrith 1943, alemán 1947).

Tres autores del movimiento literario proletario-revolucionario —Adam Scharrer, Hans Marchwitza y Willi Bredel— habían iniciado, en tiempos del exilio, extensas novelas sobre la época. Especialmente la trilogía *Kumiak* (1959) de Marchwitza y la trilogía *Verwandte und Bekannte (Parientes y conocidos,* 1953) de Bredel, una variante de novela sobre la familia burguesa, hallaron excelente acogida entre los lectores de la joven RDA. Los integrantes de la generación joven, se ocuparon poco del pasado nazi, siendo ésta también la tónica general entre los demás. Se prescindió del análisis psicológico y moral, a favor de una actitud constructiva y activista con miras ciegas hacia el futuro. Indudablemente, tal actitud venía impuesta por las necesidades de la vida diaria en una Alemania, en completa penuria; aunque también venía dictado desde arriba: en vistas del nuevo orden antifascista-democrático, los dirigentes del país, que pronto iba a llamarse RDA, se erigieron en "vencedores de la historia", declarando el fascismo como definitivamente superado. De esta manera se explica que se procediera muy tarde —no antes de los años 60 y en algunos casos de los 70— a analizar el fascismo sin reservas, desde el punto de vista de los afectados.

El teatro entre pequeña y gran pedagogía

Franz C. Weiskopf, en cierta ocasión, calificó a los dramaturgos exiliados, durante el nazismo, de "niños difíciles" de la emigración. Con ello, quería decir que un escritor puede escribir para un pueblo sin convivir con él, pero que, en tal situación de aislamiento, no podía nacer un teatro vivo. Además, el mundo del teatro, que vivía en el exilio, carecía de medios de producción: escenario, bastidores, etc., en mucho mayor grado que los escritores que no escribían "más que" libros. Fue inevitable, por lo tanto, que los dramaturgos, cuyas obras no tenían perspectivas de poder estrenarse a corto plazo, experimentaran el exilio como un "tiempo intermedio" (Brecht) que frenaba cualquier actividad, viendo el futuro como era antifascista y —según muchos esperaban— socialista. Les preocupaba pensar con qué "equipaje" volverían a una Alemania en ruinas, qué manuscritos empolvados servirían para un teatro de posguerra. De ahí que buena parte de las obras gestadas en el exilio —en mayor número que las obras en prosa— se convirtieron en dramaturgia del presente.

La fuerza de ocupación soviética, una vez derrotado el régimen fascista, ayudó a poner en marcha un teatro de repertorio variado. Desde 1946, se ofrecían funciones, de manera continuada, en setenta y cinco teatros. Brecht presentaba, en 1948, el siguiente respetuoso balance retrospectivo: "El enemigo, derrotado con tanto esfuerzo, ahora fue invitado a los teatros. ¡Las primeras medidas que tomaron los



Telón del Teatro am Schiffbauerdamm, con la paloma de la paz, diseñada por Picasso

vencedores fueron el suministro de pan y agua y la reapertura de los teatros! [...] Lo cierto es que con la gran revolución empieza una gran época para las artes. ¿Hasta dónde llegará su grandeza?" Con esta escéptica pregunta final se pone de manifiesto que el generoso equipamiento material de los teatros no podía, por sí solo, garantizar la grandeza del arte teatral. Se trataba más bien del progreso político y estético potenciable. Los primeros tres o cuatro años del teatro de posguerra en la SBZ —Brecht continuaba todavía en el exilio— se distinguían claramente del teatro épico-dialéctico brechtiano y del tradicional teatro proletario-revolucionario por la selección, la dramaturgia y la dirección. En el repertorio dominaban los clásicos del teatro, incluidas hasta obras existencialistas. En arte escénico, los directores de los primeros años, Maxim Vallentin, Gustav von Wangenheim, seguían los métodos del dramaturgo soviético Konstantin S. Stanislavski, cuya meta máxima en teatro era la "verdad de los sentimientos" y la presentación de una "nueva realidad".

Verdad de los sentimientos

Al representar emociones, pasiones, conflictos y acciones sobre un escenario, esta técnica psico-física, aplicada a las mejores obras de los clásicos, estaba encaminada a poner de manifiesto una verdad individual y social, pudiendo lograr así un efecto didáctico.

Pero los teatros no sólo se dedicaron a la administración de la herencia clásica, en el sentido de la escuela psicologizante de Stanislavski. El público reclamaba obras de actualidad antifascista y dramas históricos, estrenándose tales obras, siempre que pudiesen llevarse a cabo. Un éxito especial tuvo la obra de Günther Weisenborn *Die Illegalen (Los ilegales,* 1938-1945-46). El autor, que había

participado activamente en la resistencia antinazi —grupo Schulze-Boysen-Harnack—, siendo encarcelado de 1942 a 1945, describe en su drama la actividad de un grupo de resistencia. Es llamativo que durante los primeros cinco o seis años posteriores al final del la guerra, ni un solo autor teatral de la joven generación escribiera una obra que repercutiera decisivamente en el teatro de la época.

El teatro y la nueva realidad

El teatro hubo de alimentarse del pasado en un doble sentido: lo más reciente todavía parecía imposible de ser llevado a escena. Los maestros que podrían haber enseñado a los jóvenes, fueron aceptados con restricciones o no disponían de total libertad de actuación, porque no se habían establecido —aún— en la SBZ/RDA. En consecuencia se dio la extraña situación de que el teatro, durante la revolución antifascista-democrática, funcionara sin —o incluso en contra de— los maestros socialistas más influyentes en el escenario de los años 20 y principios de los 30 —Friedrich Wolf y Bertolt Brecht— desempeñando la linea tradicional socialista, por consiguiente, un papel menos importante.

Friedrich Wolf (1888-1953)

Friedrich Wolf había regresado del exilio soviético ya en otoño de 1945 y era el representante más destacado del teatro agit-prop de la República de Weimar. Había escrito obras, ya en aquel entonces, de gran repercusión política y escénica, como *Cyankali (Cianuro)* y *Die Matrosen von Cattaro (Los marineros de Cattaro)*. De la amplia gama de su producción en el exilio habría que mencionar *Professor Mamlock* y *Beaumarchais*, una obra sobre la Revolución Francesa de 1789. Ahora bien, entre 1945 y la fecha de su muerte, Wolf tuvo la amarga experiencia de que, en tiempos de la reconstrucción democrática, según el espíritu del frente popular, no existía apenas demanda por la tradición proletario-revolucionaria del teatro combativo político. *Professor Mamlock*—la historia de un cirujano judío conservador que, tras la toma del poder por los nazis, reconoce la inconsistencia de su postura— figuró en los carteles durante algunas temporadas. Por lo demás, Wolf no pudo reanudar la serie de éxitos de los años 20 y 30. Sin embargo, el dramaturgo estaba próximo a la teoría imperante sobre la inmediatez poética alcanzable con medios psicológicos, según nos revela una disputa que tuvo con Brecht en 1949. Wolf era partidario decidido del teatro aristotélico que ambicionaba la forma cerrada del drama y consideraba la catarsis un elemento imprescindible. La catarsis, la purificación de los sentimientos, debía ser "uno de los elementos formales más importantes en el gran proceso de crimen y castigo"; de este modo diagnosticaba el moralista socialista la presencia de tal proceso, también, en los hechos sociales más recientes.

Desde una perspectiva histórica, Bertolt Brecht aparece claramente como la figura sobresaliente de la vida teatral del este de Alemania desde sus comienzos, aunque, hasta el otoño de 1948, no viviera y trabajara en Berlín-Este. Después de 1945, sus obras prácticamente dejaron de representarse, excepto la secuencia escénica *Terror y miseria del Tercer Reich*. Había que empezar de nuevo, en todos los sentidos, por lo que Brecht reconoció que, seguir practicando la escritura y dramaturgia anteriores a 1933, era utópico. En aquella época se podía constatar en las

grandes ciudades un amplio público de obreros con conciencia de clase, opinión pública proletaria y oposicional, con la que Brecht y otros habían ensayado eliminar el antagonismo de producción y consumo teatral, "enterrando la orquesta/el foso" (Benjamin). Esto era, precisamente, lo que Brecht pretendía con sus obras didácticas a las que posteriormente llamaría "la Gran Pedagogía", ya que rompían con los viejos moldes del actor enfrentado a los espectadores, convirtiéndose los actores en aprendices. Brecht ya se había dado cuenta durante el exilio que, debido al cariz que las cosas habían tomado desde 1933, tenía que remontarse a la "Pequeña Pedagogía" de la pieza teatral, porque no se podía romper, de la noche a la mañana, con la heredada estructura comunicativa del teatro. Con este programa teórico en mente emprendió Brecht la labor práctica en un teatro berlinés. La administración le había autorizado unas representaciones extraordinarias en el "Deutsches Theater", dirigido por Wolfgang Langhoff, dado que el "antiguo" teatro de Brecht —el del Schiffbauerdamm que había visto el estreno de la *Opera de tres cuartos*— estaba ocupado aún por la "Volksbühne". En julio de 1949, finalmente pudieron trasladarse Brecht y su mujer, la actriz Helene Weigel, a este teatro: el "Berliner Ensemble", existente aún, podía así reanudar su trabajo. La ambigua acogida que tuvo *Madre Coraje* (estrenada en Zúrich en 1941, reestrenada en Berlín en enero de 1949) permitió a Brecht ver los límites de una labor teatral progresista —límites en el público, pero también límites establecidos por las instancias político-culturales, las que ya le habían movido, en otra ocasión, a referirse al "aliento pestilente de provincias" en medio de Berlín. Aparte de una serie de escenificaciones modélicas de sus obras de exilio —a la que siguió, en otoño de 1949, *El señor Puntila y su criado Matti* como obra inicial del "Berliner Ensemble"— Brecht se ocupó, sobre todo, de producir obras que trataran directamente de la situación alemana tras la liberación del fascismo y de la oportunidad del cambio socialista-revolucionario. En la primavera de 1949 escribió *Die Tage der Commune (Días de la Comuna)*, obra que desde luego no encajaba en la situación postfascista, llegando a estrenarse tan sólo después de la muerte de Brecht. Los "esfuerzos de la llanura" —así calificó Brecht metafóricamente el proceso social de la era postfascista— resultaron ser tan arduos como los anteriores esfuerzos de la montaña.

La poesía en tiempos sombríos

También la poesía lírica tenía que sobreponerse primero a la herencia que 12 años de dominio nazi habían ido acumulando sobre su cabeza. Pensemos en las canciones y baladas de los bardos popular-fascistas que alababan al régimen. Pensemos también en el clasicismo estéril de Joseph Weinheber y Rudolf Alexander Schröder, o en la lírica de la naturaleza, compuesta por quienes se consideraban "emigrantes interiores", que hicieron de la naturaleza un espacio mágico lingüístico al que —y en ello radicaba su supuesto triunfo— no tenía acceso la barbarie histórica de la humanidad. Los versos a la naturaleza, más que protesta, eran una huida, en realidad; se buscaba oposición, cuando no expresaban más que un desamparo elemental. Pensados como gesto de negación moral, eran en realidad "un coqueteo anacreóntico con flores y florecitas sobre el espantoso abismo de las fosas comunes, recubiertas, sin embargo, de flores" (E. Langgässer). La literatura del nuevo orden no tenía nada que heredar. Pero también los grandes autores del exilio tuvieron dificultades a la hora de adaptarse a las nuevas exigencias. Los años de destierro habían sido "tiempos sombríos" y, por añadidura, "tiempos malos para la

poesía", como Brecht llegó a señalar repetidamente. Ante lo duro de la lucha y la "diferenciación de los problemas" se había impuesto una "frugalidad" de sentimientos, abandonando la "diferenciación de la expresión". Cantar las bellezas de la naturaleza —un manzano en flor, el estrecho de mar danés ante las puertas— le había parecido a Brecht y a muchos otros "casi un crimen" porque "implicaba callarse ante tanta barbarie". ¿Cómo recuperar ahora, después de tan larga "abstinencia", la riqueza de sentimientos y de expresión?

Un autor como Erich Weinert tropezó con problemas bien distintos, ya que comenzó como representante de una poesía combativa, agitatoria y operativa, que se explicaba por el movimiento proletario-revolucionario y cuyas sátiras mordaces y militante poesía de acción no encajaban en el concepto, más bien defensivo, del nuevo orden democrático-antifascista. Ahora ya no existía el sistema comunicativo político, con la conciencia de clase del movimiento obrero, del que habían formado parte los textos de Weinert.

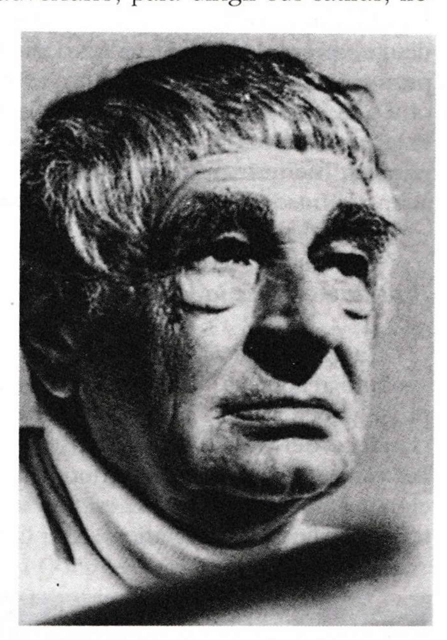
En tal situación no era fácil convertir de nuevo en arte productivo la escritura y lectura de poesía. Prácticamente no existían, todavía, "generaciones venideras" que iniciaran su propio rumbo. Intimismo y ensimismamiento cerraban el camino hacia una nueva realidad social. El "rechazo de temas demasiado cómodos", exigido por Hermlin de forma programática, dio poco resultado.

Johannes R. Becher (1891-1958)

El poeta más sobresaliente de aquellos años fue Johannes R. Becher. Frente a una lírica "moderna", como la propuesta por su antípoda Gottfried Benn —residente entonces en Berlín— en su proclamación de "Esteticismo, aislamiento y esoterismo" *(Carta de Berlín,* julio de 1948), Becher defendía una actitud consistente en encarar realidad y tradición al mismo tiempo. Su gran tema lírico de los años 40 fue la situación de Alemania y del pueblo alemán durante la "época de transición" y la necesidad de "dar un giro" al finalizar el régimen de terror nazi. Ningún otro autor alemán depositó tantas esperanzas como Becher en el progreso, en poder conseguir el "nuevo estilo", entroncando directamente con la herencia cultural humanista. No se preocupó tanto por la oposición crítica a las contradicciones como de salvaguardar la memoria de Alemania y su cultura, dejando sistemáticamente a un lado sus elementos básicamente bárbaros. El poema como forma estética le pareció a Becher el mejor camino para llegar al "precioso don" de una herencia soterrada. En especial se esforzó por conferir a la poesía una forma "clásica" —presente en la forma "amansadora" del soneto, forma protectora por su rigor— y la sencillez popular del cuarteto. Becher empleó, de manera casi ingenua y sin matices, tópicos como pueblo, terruño y liberación, e incluso utilizó motivos y términos cristiano-religiosos —oración, cruz, juicio, redención, sagrado, eterno— por juzgarlos apropiados —quizás con razón— para generar interés, esperanza y ánimo en lectores no-proletarios. La poetización inflacionaria, a veces antidialéctica —al reconciliar, sólo en apariencia, los antagonismos—, emprendida por Becher con referencia a un "patriotismo no aprovechado" —frase de Hölderlin que Becher citaba a menudo para autojustificarse—, pone seriamente en duda la poesía de aquella época.

Bertolt Brecht

Últimamente se ha llegado a la conclusión de que Brecht merece la misma atención como poeta que como dramaturgo. El año 1945 no significó cesura alguna en su producción lírica, aunque la situación del exilio se prolongara hasta 1948-49. Brecht siguió escribiendo sátiras y premoniciones contra el fascismo, retomando, una y otra vez, la advertencia vertida en su epílogo a *Terror y miseria del Tercer Reich:* "Continúa fértil el vientre que lo gestó". Paulatinamente Brecht dejó de centrarse en el nazismo como principal adversario, para dirigir sus sátiras, llegando a veces hasta lo grotesco, contra el capitalismo liberal-democrático como sistema que había sobrevivido al fascismo, ocupando el lugar de éste también en Alemania Occidental. Una lucha encarnizada, con fuertes imágenes alegóricas, constituye el poema *Der anachronistische Zug oder Freiheit und Democracy (El rasgo anacrónico o Libertad y Democracia),* inspirado en la balada de P. B. Shelley *La mascarada de la anarquía,* donde Brecht describe las seis plagas: opresión, lepra, estafa, estupidez, asesinato y robo que minimizan, en hábil mascarada, un pasado de doce años, siendo totalmente *up to date.*


Peter Huchel (1903-1981)

Pero algunos de los nuevos poemas apuntan mucho más adelante, al enfocar la época de transición como una tremenda oportunidad, proclamando la autodeterminación y autogestión como principios del nuevo orden; tal es el caso en la *Aufbaulied (Canción de la reconstrucción,* 1948). Pocos de los integrantes de la generación posterior, continuadores de los viejos Becher, Brecht y Weinert, han sabido conformar la lírica del primer lustro de literatura de la RDA. Entre ellos destacan sobre todo Peter Huchel, Stephan Hermlin y Kurt Barthel (KuBa), mientras que otros poetas de la misma generación, como Erich Arendt y Georg Maurer, por distintas razones, no llegaron a sobresalir hasta los años 50.

Peter Huchel había escrito ya poesía en los años 20, especialmente poesía de la naturaleza, en un lenguaje sobrio y elemental. Sus experiencias como soldado pusieron en marcha un uso diferente y más enfático de imágenes naturales. En el Huchel de postguerra —en 1948 publicó un tomo de *Poemas*—, estas imágenes funcionan como claves del viejo sistema de muerte y estancamiento, por una parte, y del vivificador nuevo orden social, por otra. El paisaje y la naturaleza no son reservas sino entorno real, señalado por la guerra; es decir, por el hombre violento y la técnica a su servicio. Al ampliar el poema de la naturaleza "mediante Estalingrado y el silencio de los muertos" —como constatara Wilhelm Lehmann despectivamente—, Huchel marca una de las diferencias más esenciales, entre la literatura

occidental y oriental, de los años que siguieron al derrumbamiento del régimen nazi. Para la poesía de la RDA, este hecho tuvo unas consecuencias incalculables, ya que Johannes Bobrowski, y también los poetas "paisajistas" más jóvenes, como Wulf Kirsten o Heinz Czechowski, empezaron a escribir fascinados por Huchel.

Diferencias con la "nueva producción" (1949-1961)

La lucha que, por el nuevo orden antifascista-democrático, fue fraguándose durante los años de 1945 a 1949, sirvió, al mismo tiempo, de lucha económica, dirigida a resucitar una industria y una agricultura seriamente dañadas por la guerra. En el campo, se había dado el primer paso hacia la privatización exclusiva mediante el reparto de latifundios a nuevos campesinos, mientras que los medios de producción industriales fueron nacionalizados en un 60 por ciento hasta 1950. Es obvio que una economía de postguerra, basada casi exclusivamente en carencias, exigiese restricciones de consumo a la población y llamamiento a la colaboración para un fuerte incremento de la productividad. En 1947, el II Congreso del SED acuñó la frase: "¡Producir más, repartir con más justicia, vivir mejor!"

Proclamación de la RDA

La proclamación del Estado independiente RDA, el 7 de octubre de 1949 —como respuesta a la reciente fundación de la RFA— reafirmó la necesidad de proseguir la vía político-económica, emprendida por una parte del país, distanciándose del occidente capitalista y aproximándose a las democracias populares del este. Así y todo se continuó, sin apenas trabas, con la agitación y retórica nacionales, manteniéndose la meta —al menos verbalmente— de "una Alemania unitaria, pacífica y democrática". El II Congreso del Partido decidió, en 1952, "la cons-



17 de junio de 1953, Leipzig

trucción del socialismo como reto fundamental". Ahora bien, era un tipo de socialismo cuya realización era obra de un partido, el SED, que mientras tanto se había transformado en partido de cuadros del tipo estaliniano. Había sido abolido el principio de la participación paritaria de antiguos comunistas y socialistas en el mando, instaurándose plenamente el principio organizatorio del denominado centralismo democrático, y prohibiéndose, como el mayor de los sacrilegios, la formación de grupos parlamentarios. El principio de la planificación y dirección centralizadas se fue aplicando, según el modelo soviético y de manera cada vez más estricta, en el área de la producción, con la consecuencia de que la base proletaria cada vez tenía menos voz y voto en el qué, cuándo y cómo de la producción, quedando reducida su participación, más estrictamente, a problemas de la empresa. La clase obrera era, efectivamente, el factor decisivo de aquellos años y de aquella política, pero tan sólo como factor de planificación económica, en la comparación de sistemas y no como sujeto autóctono de la historia. Brecht definió en una ocasión al socialismo como "la gran producción", significando con ello que el socialismo iba a producir más y mejor que el capitalismo. Se trata más bien de que el hombre no sólo haga suya la naturaleza ajena sino que, mediante la producción y autodeterminación, haga suya también la propia naturaleza. En cuanto a la evolución política y cultural-literaria de la sociedad de la RDA desde 1949, cabe preguntarse si encaja con la productividad humana, cualitativamente nueva, que Brecht y algunos más tenían en mente. La literatura será un medio significativo para plantear y aclarar tales preguntas.

Cultura y literatura como factores de planificación

A la cultura y a la literatura se les atribuyeron muy pronto importantes funciones respecto a la planificación de una sociedad socialista. En 1948, Alexander Abusch leía un discurso con el título *Der Schriftsteller und der Plan (El escritor y el plan)*, y un año más tarde, en la apertura del I Congreso del SED se llegó a decir: "Hacer una labor cultural al servicio del plan bienal significa principalmente desarrollar el entusiasmo laboral entre todos [...] los sectores del pueblo". La tendencia quedaba así claramente marcada. La literatura y otras actividades culturales no debían fomentar la productividad humana en general y concienciar a la gente, sino que debían estimular, de manera muy concreta, la disposición para el trabajo material, impulsando así la victoria del socialismo en la comparación de sistemas.

Funcionalidad de la literatura

Fueron precisamente marxistas los escritores que, desde siempre, más habían insistido en la función social de la literatura y en la operatividad —inmediata o mediatizada— de los textos. Sin embargo, la funcionalidad que se había puesto en marcha tuvo un efecto restrictivo, paralizador y contraproducente, al fin y al cabo. El mismo Becher que había querido convertir a todos los escritores en activistas tuvo que admitir con sarcasmo: "Pruebo mi suerte en rimas agitatorias —pero un conocido poeta agitatorio resultó ser muy superior a mí en este género". Y en otro lugar prosigue: "El poeta ciertamente no es un decorador de escaparates, pero el arte industrial florece". La estrechez de miras de tal funcionalismo "socialista", el cual se desvivía por generar unas poderosas fuerzas productivas, se ponía

de manifiesto también en el área de producción como política cultural. Se recomendaba —siendo éste un experimento digno de ser promovido— que los escritores se movieran en la base social, en busca de experiencias, para incorporarlas a su creación literaria. El objetivo era la creación del "hombre nuevo, el activista, el héroe de la construcción socialista". Pero el resultado de esas visitas de escritores "a la base", a fábricas, zonas de obras y a la agricultura colectivizada, fue en su mayoría literatura de consignas: unos aburridos e insípidos reportajes, una lírica del tractor y unas obras de teatro "positivas". Brecht comentó estos hechos de forma lapidaria: "El arte no está capacitado para convertir en obra de arte la idea artística de una oficina. Solamente las botas se hacen a medida." Se constata así un paralelismo angustioso: el empleo del "obrero" como fuerza productiva y del "arte" como fuerza productiva para el solo propósito de aumentar la productividad laboral. El 17 de junio de 1953, los obreros de la RDA dejaron constancia de su opinión respecto a esta funcionalidad. Aunque, tras los acontecimientos de junio de 1953, la política cultural, tan restrictiva, se fue distendiendo, ya no cesaría nunca del todo el instrumentario, establecido años antes, de una práctica cultural centralizada, jerárquica y funcionalista.

Realismo socialista versus formalismo

En marzo de 1951, el Comité Central del SED se vio obligado a convertir en tema principal de su 5º Congreso la evolución cultural de la RDA, pronunciándose claramente en términos de advertencia y de precepto. El partido inició explícitamente, a partir de este momento, la lucha contra el denominado formalismo en arte y literatura, calificado de "corrupción y destrucción del arte. Los formalistas niegan que la importancia decisiva estribe en el contenido, en la idea, en la intención de una obra. En su opinión, el significado de una obra de arte no radica en el contenido sino en su forma. Pero siempre que la cuestión de la forma se independiza, el arte pierde su carácter humanista y democrático". Las causas de tales tendencias radicaban en una formación social específica —capitalismo e imperialismo— objeto de la lucha emprendida por el nuevo orden socialista. Según un comentario ilustrativo de Stephan Hermlin, "el formalismo es la expresión plástica, musical y literaria del canibalismo imperialista. Es el compañero estético del crepúsculo de los dioses americano."

Literatura mundial de la modernidad

Con las etiquetas variables de "decadencia", "cosmopolitismo", "naturalismo", "modernismo" y, una y otra vez, "formalismo", eran atacados importantes autores de la literatura universal —Kafka, Joyce, Proust, etc.-, pero, sobre todo, artistas del propio país que atribuían la misma importancia al progreso estético que al económico. A partir de 1951 se registra toda una serie de prohibiciones de publicación: se retiraban libros de la circulación, se suspendían representaciones teatrales y se retocaban pintadas. Una de las víctimas más prominentes fue, en 1952, el libreto de ópera *Johann Faustus* de Hanns Eisler. Eisler concebía al personaje de Fausto como un intelectual indeciso —no sometido al esquema fáustico del "ansia sin descanso"—, y a la historia alemana como una cadena de derrotas y revoluciones fracasadas —la denominada "miseria alemana"—, lo que estaba en manifiesta oposi-

ción con las ideas victorioso-optimistas del SED. O sea que la obra de Eisler fue prohibida.

El programa del realismo socialista no llegaría a su plena efectividad en la RDA, hasta asociarse a la teoría literaria de Georg Lukács, quien ocuparía hasta 1956 una "posición de monopolio" (Abusch) en este sector, según se confesara más tarde. La concepción de realismo que Lukács, ya por los años 30, había elaborado, en su totalidad, entroncaba con Hegel en su teoría, y con las normas del clasicismo y realismo crítico en su estética. Especialmente los cánones de la producción artístico-burguesa de los siglos XVIII y XIX se tenían por eternamente válidos. La obra de arte debía "reflejar todos los condicionamientos esenciales objetivos que determinan, objetivamente, el fragmento de vida recreado, en un contexto correctamente proporcionado", de tal manera que esta porción de vida apareciera como "totalidad de la vida". Mediante la tipificación de los fenómenos había que reflejar lo "general", lo esencial, la "regularidad" de la realidad bajo forma de "particularidad". En cuanto a la estética formal, la obra de arte debía ser orgánica y cerrada, puesto que, ella misma, significaba en sí una "totalidad de la vida". Alejarse de estos principios era considerado, desde Lukács, como un sacrilegio, por ser signo de formalismo. Tal término abarcaba todas las técnicas estéticas, reñidas con tales postulados de totalidad, tipo, organismo y forma cerrada, como por ejemplo algunas formas de montaje, distanciamiento, interrupción del argumento, tratamiento parabólico, etc. O dicho de otra manera, la versión RDA del realismo socialista presentaba una extraña mezcla como doctrina: en su contenido ideológico seguía estrechamente vinculada a la concepción materialista —esquemática— de la historia, pero en el campo estético sancionaba el canon formal de una etapa específica en el desarrollo del arte burgués, declarándolo suprahistóricamente válido. Los artistas y teóricos que no admitían esa combinación se pusieron a la defensiva, debiendo legitimarse constantemente: —Brecht, Eisler, Dessau, y más tarde H. Müller, Kunert, etc.

Literatura de la reconstrucción

En la RDA de los primeros dos tercios de los años 50 predomina temáticamente la literatura de la reconstrucción, y estéticamente la orientación hacia las tradiciones, superadas, del siglo XIX. Hasta el Congreso de Escritores de 1956 no se puso de manifiesto que el tutelaje y la indoctrinación por parte de la administración ya no se toleraban por más tiempo. Hans Mayer no fue el único intelectual en oponerse a la "panpolitización" y deficiente "opulencia" de la literatura propia del país. También escritores indudablemente socialistas, como Seghers, Claudius y Heym, e incluso Bredel, criticaron enérgicamente el "nivel vacío y pequeño-burgués" (Claudius), la "primitiva monotonía" (Heym) de la literatura actual. El XX Congreso del PCUS[1], en cuyo transcurso se atacó el culto de Stalin a la personalidad, reforzó tales tendencias a la crítica abierta, pareciendo inaugurar un verdadero periodo de "deshielo". Pero la etapa de 1953 a 1956, la cual se suele denominar "fase de liberalización", terminó de forma abrupta e inesperada. Tras las revueltas de Hungría y Polonia, en octubre de 1956, las autoridades se retractaron de las concesiones hechas a la necesaria autonomía de los intelectuales, tildando de

---

1 El recién desaparecido Partido Comunista de la Unión Soviética. *[N. del T.]*

revisionistas incluso hasta muchas concepciones sustanciales que el propio SED había propagado antes. Tal fue el caso de la crítica —ahora obligatoria— de Georg Lukács quien se había desacreditado, definitivamente, con su cartera de ministro en el "gobierno contrarrevolucionario".

La vía de "Bitterfeld"

Ya durante los años 50 se registraron iniciativas e intentos por salvar la distancia, históricamente consolidada, entre arte y vida, superando también la división de trabajo entre obreros de la producción y creadores de cultura. Pero fueron éstos intentos aislados que no sentaron precedente alguno. Por ejemplo, los mineros de Nachterstedt habían dirigido una carta abierta a los escritores de su país —conocida en la historia de la literatura como *Carta de Nachterstedt*—, en la cual exigían para el arte y la literatura una mayor vinculación con el pueblo. La carta significaba, por una parte, una defensa, casi anacrónica, de la llamada literatura de la reconstrucción que se encontraba en pleno retroceso, y, por otra, instaba a los escritores profesionales a que abandonaran su generalizado aislamiento de la vida diaria de los trabajadores de la producción; en suma, recomendaban aproximar el arte a la vida. En 1957, en una sesión plenaria del Comité Central, Walter Ulbricht exigió que los artistas no siguieran por más tiempo como "raros excursionistas" a las empresas de producción, sino que se sientieran allí "como en su casa, uniendo su vida y sus intereses a los del pueblo". Finalmente, el V Congreso del SED, julio de 1958, fijó el objetivo programático de "superar la separación entre arte y vida, la enajenación entre artista y pueblo". Porque, según Ulbricht, "la clase obrera de la RDA ya es dueña del Estado y la economía. Ahora habrá de conquistar también las cumbres de la cultura, tomando posesión de ellas".

Decisiva para la literatura fue la conferencia de Bitterfeld, celebrada en abril de 1959, y en la que participaron, al margen de unos 150 escritores profesionales, casi 300 obreros escritores y corresponsales populares.

¿Intelectuales en las empresas?

Se inicia, de este modo, la revolución cultural socialista en el ámbito literario desde dos frentes: por una parte, los escritores —trabajadores intelectuales—, entrarían en las empresas y trabajarían en columnas para estudiar *in situ* las condiciones de trabajo, y por otra, los compañeros —trabajadores manuales—, "tomarían la pluma" para documentar así las luchas diarias en el ámbito de la producción y elevarse a las "cumbres de la cultura" a través de la propia actividad literaria.

Desde el comienzo resultó difícil llevar a cabo este programa, en especial en cuanto al primer aspecto. Porque pocos escritores profesionales estaban dispuestos a cambiar, por algún tiempo, el trabajo intelectual por el trabajo manual. Tuvieron lugar numerosas "visitas relámpago" de autores, así como "padrinazgos" entre escritores y empresas —expresión que confirma que seguía existiendo una relación jerárquica. No se puede hablar, en absoluto, de una entrada masiva en el área de la producción material, en la que estuvieran implicados todos los escritores. El éxito del movimiento "¡Toma la pluma, compañero!" fue ciertamente impresionante durante los primeros meses y años.

Arte y vida

Durante los años 1960 a 1963-64, tuvo lugar un proceso de revisión político-cultural, al principio casi imperceptible, que se desdecía de las dos metas principales del V Congreso y del "movimiento de Bitterfeld". La "creación laica", es decir, la literatura procedente de círculos obreros —fueron centenares los círculos de estos escritores obreros—, era considerada, ahora, una "gran escuela para la formación de las facultades y talentos artísticos de los obreros, campesinos y de la inteligencia". El obrero escritor se consideraba reserva generacional para los profesionales de la literatura, los cuales se regeneraban mediante esta reserva, según ciertos criterios de gusto —la "maestría artística", fuese lo que fuese. Una iniciativa interesante se vio entorpecida porque los elementos básicos del "socialismo real", sólidamente establecidos, —en especial, la primacía del desarrollo de fuerzas productivas y la orientación burguesa heredada— resultaban, entretanto, demasiado poderosos.

Continuación de las tradiciones literarias antifascistas

La tónica dominante, por aquellos años, en la narrativa fue la denominada "literatura de llegada" (Ankunftsliteratur) que retomaba rasgos de la novela burguesa de formación o aprendizaje y que giraba en torno a jóvenes que entraban en conflicto entre sí y también con las exigencias del "realismo real", conflictos que se resolvían felizmente en un estereotipado proceso de aprendizaje socialista, posibilitando el "final feliz". Los héroes de la literatura de llegada "arriban" regularmente al socialismo y afrontan un futuro mejor. Ejemplo de ello tenemos —aparte de la obra pionera en este género, *Ankunft im Alltag (Llegada a la vida cotidiana)* de Brigitte Reimann—, en las novelas de Joachim Wohlgemuth, Herbert Nachbar, Werner Bräunig, Joachim Knappe y Karl-Heinz Jakobs. Emparentado con el tipo narrativo de literatura de llegada está un grupo de obras, generalmente voluminosas, que posteriormente suelen etiquetarse "novelas de desarrollo". Evidentemente, los investigadores literarios de la RDA no consideraron problemático el que se tratara de una forma artística genuinamente burguesa que se ocupa principalmente de un "individuo central" (Brecht). Todos los autores —Anna Seghers en su novela histórico-contemporánea *Die Entscheidung (La decisión,* 1959) y Erwin Strittmatter en su trilogía *Der Wundertäter (El milagrero,* 1957, 1973, 1980)— representan el proceso de individualización bajo el signo de las nuevas condiciones sociales, y no como despliegue orgánico de una entelequia predeterminada. Se pretende comunicar un punto de vista útil para la sociedad en vías de socialismo. Los sujetos "buscadores" tienen a su disposición un mayor espacio de acción que en las novelas industriales. Aun así se imponen unos límites al individuo en su intento de emancipación, límites establecidos por la versión interiorizada de una forma de mirar y pensar, normativa y estereotipada, la cual pasa por alto partes sustanciales de la realidad.

Estalinismo

El tema central de la literatura de la RDA en los años 50 —la formación estalinista-autoritaria del socialismo, que desde el proceso "desestalinizador" iniciado en 1956 empezó a ser criticada sólo tímidamente, sin apenas seria revisión— rige no sólo los contenidos de la literatura en prosa sino también incluso la forma. La literatura narrativa de la RDA se distingue, hasta bien entrados los años 60, por una fuerte esquematización en lo referente al argumento, elección del héroe y caracterización, correspondiéndose, en su convencionalismo, con la cosmovisión cerrada e ingenua de sus autores. Es el ejemplo modélico de una estética dirigida desde fuera.


Uwe Johnson (1934-1984)

En tal paisaje literario, regido por la "teoría —y práctica— tristemente famosa de la ausencia de conflictos" y que creó la "gran ilusión heroica" de una "literatura socialista nacional", la obra narrativa temprana de Uwe Johnson —obra realmente significativa— aparece como un cuerpo extraño. De manera imperceptible para los lectores de la RDA de entonces, marca en solitario, pero inconfundiblemente, el comienzo de la modernidad en la narrativa de la RDA. Hay que atribuir expresamente a Uwe Johnson el título de pionero, sin menoscabo para Christa Wolf, Fritz Rudolf Fries o Ulrich Plenzdorf. Por otra parte, será fácilmente reconocible, desde la perspectiva occidental de hoy día —más de treinta años después—, la vinculación, sorprendentemente íntima, entre la primera novela de Johnson *Mutmaßungen über Jakob (Conjeturas sobre Jacobo,* 1959) y la literatura de "reconstrucción y llegada". Porque Johnson se enfrenta en su novela, también, con el tema de la "nueva producción" en sentido marxista —incluida la producción del "hombre nuevo". Johnson plantea el problema de la "llegada al socialismo" —con la diferencia de que su contribución, aun antes de nacer este género afirmativo, no confirmaba esa llegada sino que la cuestionaba.

Aún en mayor grado habría que considerar *Ingrid Babendererde. Reifeprüfung 1953 (Examen de madurez 1953)* —producto de su época de estudiante en Rostock— como propio de la literatura de la RDA. Johnson había ofrecido el manuscrito inútilmente a varias editoriales, publicándose tan sólo tras su muerte a título póstumo, y no precisamente en la RDA. La novela trata del conflicto histórico entre la Joven Comunidad cristiana y el Partido (el FDJ = "Freie Deutsche Jugend", rama juvenil del SED), conflicto que se documenta inmediatamente antes del 17 de junio de 1953. El mundo, aparentemente incólume, del colegio se viene abajo, al igual que el primer amor, decidiendo los dos protagonistas huir al oeste. Johnson relata su primera novela en un complejo procedimiento estilístico y estructural que en aquel entonces —pocos años después de la cam-

paña contra el formalismo— se estrelló con la total falta de comprensión de los lectores. La literatura en prosa de la RDA de los años 50 fue, fundamentalmente, un universo de tópicos, pseudosoluciones o de un aburrido tradicionalismo.

La "nueva producción" teatral

El teatro del periodo comprendido entre 1949 y 1961 se distingue por dos características fundamentales: o siguiendo a Brecht o inspirándose en él, en cuanto a la dramaturgia y al estilo. El tema general lo constituirían las nuevas condiciones de producción en la ciudad y el campo, favoreciéndose indudablemente el tema "vida rural socialista". Prácticamente todos los autores teatrales de esta época escribieron algún "drama agrario".

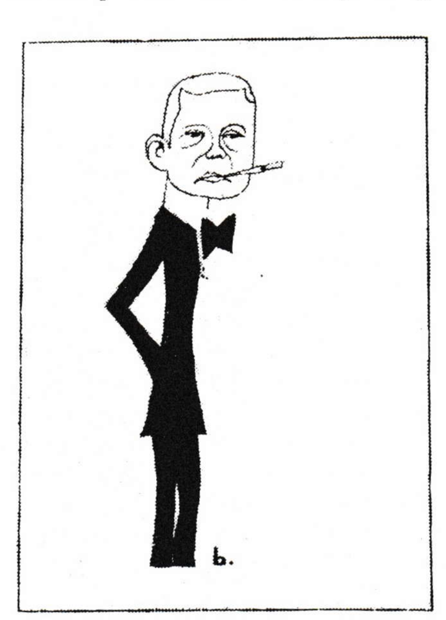
Brecht, quien entretanto se había establecido definitivamente en Berlín, trabajaba, en esta época, en tres sentidos diferentes: con el *Berliner Ensemble* montó algunas obras pasadas suyas, escenificó guiones de otros autores, especialmente clásicos, estrenándolos con su *Ensemble*, y finalmente, publicó algunas obras de autores contemporáneos. De su propia producción, sólo llevó a cabo una única obra, *Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher (Turandot o el congreso de los "lavadores" de la conciencia,* escrito en el verano de 1953), un satírico ajuste de cuentas con los "compañeros" intelectuales y su conformismo frente al régimen. Llama sobremanera la atención que Brecht, quien raras veces había escrito obras contemporáneas, en sentido estricto, situándose estéticamente en la historia o en espacios de la parábola, acentuara aún más esa posición entre 1945 y 1956. Sólo en tres textos se ocupó de la actualidad de la RDA, y éstos o no iban destinados al teatro *(Informe de Hernburg,* anotaciones de *Katzengraben)* o se quedaron en estado fragmentario (esbozo para *Büsching).* Brecht centró sus actividades, claramente, en la refundición de modelos antiguos —*Coriolan* de Shakespeare (1951), *Urfaust* de Goethe (1952), *Don Juan* de Molière (1954), etc.

Vuelta de Brecht a la historia

El alcance de la vuelta a la historia en Brecht queda claramente manifiesto en su refundición del *Hofmeister (El preceptor,* 1950) de J. M. R. Lenz. El preceptor Läuffer, personaje principal, se castra al verse en un aparente callejón sin salida, alegorizando así la autocastración de los intelectuales en la Alemania absolutista del siglo XVIII, quienes preferían automutilarse antes que hacerlo con sus opresores. Con este argumento, Brecht ofrece "el retrato más tempranero —y más agudo— de la miseria alemana". Pero no volvió a reavivar el tema para el teatro con el ánimo de hundirse, resignado, en la miseria, al igual que Läuffer "lloriqueando y renegando", sino para presentar el reverso del mensaje de la obra de Lenz. Brecht no hará portavoz suyo al ilustrado Consejero von Berg, al que prefiere ridiculizar. Läuffer es "digno de nuestra compasión por ser una criatura tan oprimida", pero también de "nuestro desprecio porque permite que le opriman". El preceptor forma parte de una larga serie de héroes brechtianos que no se corrigen, pero hacen que el espectador aprenda de sus errores: Madre Coraje, Don Juan, Lúculo, Coriolano, etc. Es significativo que Brecht no encontrara su modelo de obra didáctica en la herencia cultural del clasicismo alemán, oficialmente aprobado, sino en el marginal "Sturm und Drang". Con una interpretación tan incisiva de la historia, la

refundición del *Preceptor* de Brecht no resulta tan alejada de la actualidad como pudiera parecer a primera vista. El autor expresa en esta obra su escepticismo frente a una concepción oficiosa, armoniosa, de la historia, aconsejando implícitamente que se redescubran elementos no clásicos, antiburgueses y plebeyos de la historia alemana. Su retorno a la historia es, por lo tanto, un retroceso ante los condicionamientos ideológicos del "socialismo real", pero el suyo no deja de ser un intento de reafirmar la propia postura controvertida mediante el argumento histórico.

También Peter Hacks, quien en 1955 se traslada de Múnich a la RDA, comenzó por escribir teatro bajo el signo de Brecht. Sus obras tempranas versan todas sobre asuntos históricos —*La batalla de Lobositz,* 1965, un episodio del tema Ulrich Bräker; la comedia, *El molinero de Sanssouci,* 1957, ataque a la leyenda del rey Federico de Prusia, etc. El autor democrático sigue la línea brechtiana, consistente en reinterpretar críticamente la historia, escrita hasta entonces "desde arriba". Hacia el final de los años 50 se entregó, por algún tiempo, a problemas de actualidad, entre ellos, el tema de la reforma agraria en su comedia *Moritz Tassow* (1961).



Peter Hacks

Con más razón que Hacks o Helmut Baierl, reconoció Heiner Müller en Brecht a su maestro. Müller escribiría el mejor "drama agrario" *(Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande [La desplazada o La vida en el campo,* 1956-61]), y las mejores historias para el teatro de la producción industrial. Por los años 50 surge toda una serie de obras sobre la producción, por ejemplo *Am Ende der Nacht (Al final de la noche,* 1955) de Harald Hauser, obra que encierra un gran dramatismo. Poblada de tópicos y con un final positivo, cosechó gran éxito de público en su tiempo. Hasta 1972 fue puesta en escena treinta y nueve veces, con casi mil representaciones, éxito que nunca se apuntaron las obras de Heiner Müller, quizás porque rechazaban cualquier falsa armonía.

*Heiner Müller (*1929)*

Su primera obra importante sobre la producción, *Die Lohndrücker (Los destajistas,* 1956) está basada en un acontecimiento real de los años 1948-49 que había inspirado, con anterioridad, adaptaciones literarias de Eduard Claudius y Brecht. Müller se pregunta por el efecto que tienen en la gente las normas del nuevo sistema —¡"normas" en sentido literal y figurado!— descubriendo que entre las reivindicaciones individuales y la necesidad social existe siempre una contradicción. La reparación del horno en funcionamiento, forzada por Balke y su brigada, no es la hazaña de un colectivo armonioso de socialistas con conciencia de clase, sino —vista desapasionadamente— la colaboración entre rivales que lo seguirán siendo por una apremiante necesidad económica. Müller sabe que como "dramaturgo [...]

no puede decidir la lucha entre lo viejo y lo nuevo"; por eso se niega a representar esa lucha "como concluida, antes de caer el último telón, al vencer lo nuevo". Más bien intenta plantear esta lucha "a los nuevos espectadores quienes la deciden" (prólogo). Una obra de forma abierta, es decir con una estructura fundamentalmente épica, tal y como lo demuestran todos los elementos formales: las diecinueve escenas —algunas de ellas muy breves— rompen, deliberadamente, la continuidad de la acción. Así se evita una jerarquización de los papeles; Balke, provisto por el autor de un pasado semifascista, no es un héroe positivo. En él se desmantela el tipo del héroe individual, encarnación del modélico luchador solitario. El lenguaje se conjuga con los gestos, es decir, la forma de hablar de cada personaje revela lo que en él hay de característico. La obra de Müller *Los destajistas* es la pieza mejor y más realista sobre los primeros años de la reconstrucción socialista. De forma atrevida y libre refleja la dificultad y lo doloroso del proceso hacia el socialismo bajo las condiciones históricas de aquel entonces, proceso que no podía satisfacer a los individuos, ya que no podían contribuir más que con su trabajo, es decir, precisamente lo más foráneo y externo a su ser. En la línea de Hegel y Marx, Müller localizaba en la negación el momento formativo propulsor de la historia.

No son muchas las obras teatrales de la época (hasta 1961) merecedoras de ser reseñadas, en este lugar, por su importancia histórica o al menos literaria. Cierto revuelo causó también la insolente obra de Peter Hacks *Die Sorgen und die Macht (Las preocupaciones y el poder,* estrenada en 1962 en su tercera versión). Por lo demás, la tónica era la mediocridad. Una comedia burlesca de Heinar Kipphardt —residente hasta 1959 en la RDA y posteriormente en la RFA— acertó, con su título, a describir la situación presente: *Shakespeare dringend gesucht (Se busca urgentemente a Shakespeare,* 1952-53). Sólo en Heiner Müller encontró el teatro de la RDA un discípulo de Brecht, que aprendió de éste, sin llegar jamás a copiarlo.

Poesía de los años 50

La poesía de los años 1949 a 1961 no brinda un panorama uniforme. Sería erróneo hablar de la "lírica de la producción" como dominante en la creación poética, como es, indudablemente, en el caso de la prosa y el teatro.

Variedad en lugar de uniformidad

Una de las causas de la compleja variedad que se produce en la poesía es debida a que, en los años 50, escribían y publicaban, simultáneamente, dos o tres generaciones de poetas con experiencias vitales muy distintas: los nacidos antes o alrededor del fin de siglo —Becher, Brecht, Fürnberg, Arendt, Huchel, Maurer, etc.—, los representantes escasos de una generación intermedia —KuBa, Hermlin, Bobrowski, etc.— y los nacidos durante los años 20 —un grupo heterogéneo—, Cibulka, Fühmann, Wiens, Deicke, Kunert, etc. Sin embargo, el argumento generacional no acaba de convencernos, porque el mismo fenómeno se produce en otros géneros. Lo decisivo sería que la poesía, hasta entonces considerada el medio ejemplar para una autoconfesión burguesa-individual, tampoco rompió del todo con esa tradición, sino que continuó siendo la forma literaria preferida de una subjetivista elaboración de la realidad. De ahí que recogiese los desfases político-ideo-

lógicos entre los autores de manera más directa que, por ejemplo, la narrativa. Es un hecho —incontestado más aún en lírica que en prosa— que el elemento social de la literatura se experimenta y se expresa siempre de forma individual; lo que no significa, sin embargo, que la poesía de la RDA, en todas sus variantes, lograra desde el principio expresar críticamente, y sobre todo con autenticidad y realismo, la nueva relación individuo y sociedad. La primera mitad de los años 50 fue —no conviene olvidarlo— una época de himnos culturales a Stalin y Ulbricht, en los que participaron también Becher, Brecht y Hermlin. Se pretendía —así lo afirmó recientemente Günther Deicke con certera autocrítica— reemplazar el "tono popular pangermanista" de los demagogos nazis por "canciones socialistas en tono popular", fracasando en la mayoría de los intentos. Victoriosa salió la tendencia al idilio, una ausencia de conflictos, emparejada con un diletantismo estético y una adopción del "nuevo dialecto", el "galimatías" —en palabras cáusticas de Brecht.

Estas palabras no son aplicables, sin embargo, a los poetas mayores. La obra tardía de Becher *(Nuevas canciones populares alemanas,* 1950; *Sonetos alemanes,* 1952; *Ecuador del siglo,* 1958) no constituye un escalón cualitativamente nuevo y artísticamente diferente; no obstante contiene poemas interesantes, dentro de las formas consabidas.

Lírica tardía de Brecht

La lírica tardía de Brecht difiere de la del exilio y de postguerra, que pretendía ser políticamente útil, manteniéndose, tal vez con razón, escrupulosamente reservada frente a la riqueza de realidad humana y natural.

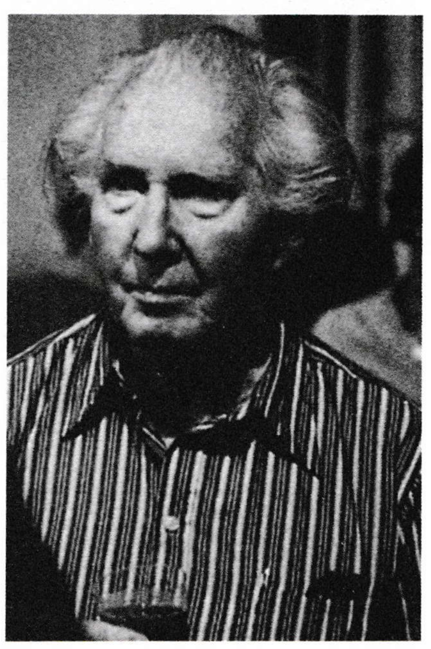
En los últimos poemas de Brecht, el cálculo de utilidad da paso, cada vez más, a la categoría de belleza que en 1938 aún "turbaba" al autor. Ya no escribirá poemas admonitorios sobre Alemania, "pálida madre" (1933), sino que celebra la "buena Alemania" que surgirá en la RDA, a pesar de las muchas reservas que tiene al respecto. Mientras que el ciclo *Neue Kinderlieder (Nuevas canciones infantiles,* 1950) es obra de transición, las *Buckower Elegien (Elegías de Buckow)* —veinticuatro poemas escritos en el verano de 1953, después del 17 de junio— ofrecen un ejemplo de su nuevo estilo. No se trata de simples poemas a la naturaleza como podría desprenderse por el título que designa el lugar de gestación, un pueblo de la Marca de Brandemburgo —la familia de Brecht vivió en cierta ocasión en una casa de campo en Buckow—; ni tampoco son elegías en el sentido tradicional de "lamentos líricos". Más bien refleja Brecht, desde su punto de vista subjetivo y de sus deseos, los cambios logrados y por lograr en su país, temática de actualidad, especialmente después del 17 de junio de 1953. También encontramos en esta colección el famoso poema *Die Lösung (La solución).*

Al margen de Becher, Brecht, Weinert —muerto en 1953— y Louis Fürnberg, así como los mencionados Huchel, Hermlin y KuBa, fueron destacando, en el transcurso de los años 50, sobre todo poetas mayores que, por diversas razones, no alcanzaron fama hasta una edad avanzada: el rumano Georg Maurer, fuertemente influido por Rilke, y Erich Arendt. Arendt había empezado a publicar, en 1926, en la revista de Herwarth Walden *La tormenta*. En la emigración desde 1933, toma parte activa en la Guerra Civil Española, exiliándose posteriormente a Colombia, de donde regresó a la RDA en 1950.

Los poemas anteriores a 1933 recuerdan directamente los poemas breves y contundentes del expresionista August Stramm. Las colecciones líricas que Arendt

edita entre 1951-56 contienen poemas del exilio y reflejan las experiencias de Colombia más que la realidad de la RDA. En su poesía se conjugan la tradicional de Klopstock, Hölderlin y el expresionismo, así como de la poesía francesa (Rimbaud), española (Aleixandre) e hispanomericana (Neruda). Comparable a Paul Celan, Arendt va experimentando, con una tristeza y amargura cada vez mayores, lo destructivo y lo autodestructivo de la historia escrita por los hombres, expresando estas vivencias en un lenguaje conciso, escueto en extremo, reducido a palabras sueltas o metáforas, y que puede parecer hermético al lector no iniciado. El conjunto de poemas más importante de Arendt, *Ägäis (Mar Egeo,* 1967), surgió durante un viaje a Grecia.

También en los años 50 nos encontramos con la poesía de Johannes Bobrowski, a cuya publicación en forma de libro no se pudo acceder hasta 1960. A primera vista puede parecer un cuerpo extraño en el desarrollo literario de Alemania del Este. Bobrowski, oriundo de Tilsit en Prusia Oriental, pasó su infancia en Königsberg, la ciudad de Immanuel Kant. Después de cursar algunos semestres de Historia del Arte en Berlín, fue soldado durante varios años. En 1945 cayó prisionero de los sóviets, trabajando de minero en Donezbecken y tornando en 1949 a Berlín. En 1952 escribió su gran *Pruzzische Elegie (Elegía prusiana,* impresa en 1955); en 1960 apareció el tomo de poesías *Sarmatische Zeit (Tiempo sármata,* primero en la RFA, posteriormente en la RDA), en 1962 *Schattenland Ströme (Corrientes del país de la sombra)* y en 1966 la colección póstuma *Wetterzeichen (Amagos de tempestad).*



Erich Arendt (1903-1984)

Temática de Bobrowski

Bobrowski ofrece desde el comienzo una temática inamovible, tanto en poesía como en prosa: "los alemanes y el este europeo". Después de haber experimentado el fascismo, la persecución de judíos y de las minorías y la guerra, el autor pretende luchar contra el olvido y el silencio: "Quiero hacer algo con mis versos, con esfuerzo y renuncia, [...] hacer algo a lo que me sienta capacitado por mi ascendencia y origen, por mi educación y experiencia. [...] En este contexto, todo me sirve: el paisaje, la forma de vida, la imaginación, canciones, cuentos, leyendas, mitología, historia, los grandes representantes del arte, la literatura y la historia. Pero en todo deberá estar visible el papel que mi pueblo ha jugado entre los pueblos." Bobrowski emplea para su temática una misma clave geográfica: Sarmacia, tiempo sármata —mundo. Con este nombre designaron los historiógrafos romanos el área de población eslava, constituyéndose Sarmacia en clave para la relación, históricamente cambiante, pero casi siempre agresiva, de los alemanes con sus vecinos del este: polacos, lituanos, rusos y, una vez más, judíos.

El lenguaje poético de Bobrowski es inconfundible. Emplea oscuras imágenes y complejas inversiones de palabras y oraciones, siguiendo a veces asociaciones difícilmente reconstruibles, dando lugar a la interacción de diferentes niveles temporales, semánticos y motivales. Este procedimiento refleja las sedimentaciones confusas de la historia, tal y como aparecen en nuestra memoria y que hay que desmontar mediante laboriosas investigaciones, para que puedan dominarse más allá de la rutina ordinaria. En mayor grado que Arendt o Maurer, Bobrowski ha bebido en las fuentes de Klopstock y Hölderlin. Pero abandona la métrica antigua, como norma, para escribir casi siempre en verso libre, sin forma estrófica.



Günter Kunert (*1929)

Los poetas de la generación nacida después de 1925 se encontraron con enormes dificultades a la hora de abandonar el eclecticismo y la afirmación meramente entusiasta. Así lo demuestran los innumerables poemas festivos y solemnes que, día tras día, se publicaron en los diarios de la RDA. Un solo autor consiguió mantenerse lo suficientemente distante y sobrio para ser convincente: Günter Kunert. Aunque había pasado por las escuelas de Brecht, Heine, Tucholsky y Ringelnatz, y por la poesía americana moderna —Edgar Lee Masters, Carl Sandburg—, Kunert nunca creó escuela como, por ejemplo, Bobrowski o Maurer. Ya en el primer tomo de poesías, *Wegschilder und Mauerinschriften (Letreros e inscripciones murales,* 1950), se hace patente que el tono de Kunert no tenía nada de pontifical. Pero tampoco podía satisfacerle el tono profano, porque trataba sus asuntos con aguda ironía, sátira y agresividad, subrayando las contradicciones en lugar de conciliarlas. Pronto se haría visible su tendencia al "poema didáctico negro" —lo que reivindica en 1965—, con el que el autor pretendía protestar contra el ingenuo poema didáctico al uso, adquiriendo, con el paso de los años, tonos cada vez más sombríos.

BAJO EL SIGNO DE LA CONSOLIDACIÓN NACIONAL Y DE NUEVAS CONTRADICCIONES (1961-71). DESPUÉS DEL 13 DE AGOSTO DE 1961: CAMINO HACIA LA "NACIÓN SOCIALISTA"

Construcción del muro

El 13 de agosto de 1961, el gobierno de la RDA ordenó levantar un muro de separación entre Berlín/Este y Berlín/Oeste, lo que de repente supondría el cierre de la frontera, semiabierta hasta entonces, entre las dos partes de la ciudad y que con los años adquiriría la dudosa reputación de ser una de las fronteras mejor vigiladas del mundo. Si los occidentales normalmente hablaban del "muro" con rechazo, la RDA justificó la construcción de este muro, aplicándole el rótulo altiso-

nante de "valla de protección antifascista". Naturalmente, el muro —complementado con una mayor fortificación de la anterior frontera entre zonas, que, posteriormente, acabaría siendo la frontera estatal con la RFA— debía mantener a la población a salvo de cualquier influencia occidental-capitalista, aludiendo a ello el mencionado término. Pero un factor decisivo para su construcción fue el deseo de parar el éxodo masivo de la RDA —entre 1949 y 1961 la cifra de exiliados superó los 2,5 millones—, lo que acarreaba grandes dificultades para la economía de la RDA. El éxito del cierre de la frontera, desde el punto de vista de la RDA, está perfectamente reflejado en la disminución de los denominados "fugitivos de la República", reduciéndose su número a 156.000 en el periodo de 1961 a 1974.

Reacción de la literatura

La cultura y la literatura guardan más relación con el hecho del cierre de fronteras de lo que pudiera parecer a primera vista. Por estar "amurallados", los ciudadanos de la RDA, incluidos intelectuales y escritores, forzosamente unos y otros se fijarían más en sus propias circunstancias y condiciones vitales. Querer pensar e imaginar lo que ocurría más allá de las fronteras era un ejercicio estéril, viéndose todo el mundo obligado a afrontar los problemas diarios por sí mismo. Precisamente en la literatura esto contribuyó a una relación no menos crítica del ciudadano con su país. Donde la política oficiosa anunciaba que seguía habiendo "discrepancias entre 'bien' y 'mejor'", los autores sensibles palparon contradicciones de época "que llevaban una marcha tan tenaz y enérgica que no podían superarse de un solo paso" (V. Braun). La literatura de los años 60 se distingue, precisamente, por un aumento de la tendencia crítica; o mejor dicho, todos los textos escritos se caracterizan por esa tendencia, ya que, cada vez con mayor frecuencia, quedaban manuscritos sin imprimir y obras de teatro sin representar. Aunque tras el 13 de agosto de 1961, la RDA fue considerando su propio país como el único lugar donde se hacía de verdad literatura, manteniendo que la RFA era escenario poco frecuente de hechos literarios, la verdad era que los textos no se imprimían en la RDA sino en la RFA; tal es el caso de Bieler, Biermann, Kunze, Heym y Müller. La existencia de una literatura, hasta hace poco considerada como escindida, tuvo como consecuencia el que un autor escribía sobre uno de los dos países, pero sólo podía publicar en el otro (la RFA) y en consecuencia —casi— sólo se le leía allí.

El 13 de agosto de 1961 marca también el final definitivo de una cultura alemana uniforme. Alexander Abusch, quien llevaba tres años como ministro de cultura, constató apodícticamente en diciembre de 1961: "Si damos por supuesto que nuestro Estado de obreros y campesinos es el único Estado alemán legítimo y humanista, una república alemana de la paz y del socialismo, no se debe seguir hablando confusamente de una cultura alemana en general; una tal cultura alemana uniforme no puede seguir existiendo en los dos Estados alemanes, al tener cada uno de ellos una evolución contraria." Si Abusch llamó a la cultura de la RDA, en términos generales, "cultura humanista", en los años siguientes, sonaría con más frecuencia lo de "cultura nacional de la Alemania socialista". Queda así también, por vez primera, acaparado el concepto de nación, de tal modo que quedaba excluido todo lo que culturalmente sucedía en territorio de la RFA.

En el año 1965 culmina la campaña contra tendencias literarias e intelectuales que pusieran en duda el sistema del socialismo real. En el 11º pleno del Comité Central del SED, en diciembre de 1965, fueron criticadas severamente todas las co-

rrientes "modernistas", "escépticas", "anárquicas", "nihilistas", "liberalistas" y "pornográficas" de la literatura actual de la RDA y del cine, aludiéndose con esos rótulos especialmente a los autores Wolf Biermann, Manfred Bieler, Werner Bräunig, Peter Hacks, Günter Kunert, Heiner Müller y Stefan Heym, así como al científico y filósofo Robert Havemann, destituido en 1964 como profesor y excluido del SED. El conferenciante Honecker les reprochaba: "Nuestra RDA es un Estado limpio. Tiene criterios inamovibles sobre ética y moral, sobre decencia y buenas costumbres." Por lo demás, se recriminaba el "escepticismo burgués sin meta, plantear en términos absolutos las contradicciones, hacer caso omiso de la dialéctica de la evolución, construir situaciones conflictivas introduciéndolas en un marco ficticio", y finalmente, "el mal disimulado socialismo pequeño-burgués y anarquista [...], provisto de fuertes rasgos pornográficos" de un Wolf Biermann. Llama la atención especialmente la insistencia en la "limpieza" y "buenas costumbres", así como el miedo a la pornografía y anarquía, signos de una moral victoriana fuertemente restringida que prefiere orientarse por la tradición, por la herencia cultural, antes que por fenómenos actuales contestatarios.

Los años de 1965 a 1971 se caracterizan globalmente por un endurecimiento del rumbo establecido. La revista *Sinn und Form (Sentido y forma),* a partir de 1962, no publicaba ya a más autores occidentales, y en *Neue Deutsche Literatur* —en donde hasta la fecha habían publicado Walser, Weiss y Böll— ya no aparecerían tampoco textos occidentales a partir de 1966. Todo ello son signos del creciente aislamiento de una cultura de la RDA que debía bastarse a sí misma sin poder lograrlo realmente. Después del debate desatado en el verano de 1966, en la revista *Forum* adscrita a la FDJ, en torno al sentido y la función de la poesía "en este país mejor" —éste fue el título de una escandalosa antología de poesía, editada por A. Endler y K. Mickel—, fueron especialmente los acontecimientos de Checoslovaquia, en agosto de 1968, los que encendieron la mecha. El 9º pleno del Comité Central del SED advirtió expresamente de las tendencias artísticas del "modernismo" presente en aquel país, las que tildaron de precursoras de una "evolución contrarrevolucionaria". En el mismo contexto se inscribe el miedo al contacto con la nueva izquierda de los países occidentales, especialmente de la RFA, la cual —puesto que no se correspondía con el concepto del socialismo real— no era de fiar. Ciertas declaraciones oficiosas del partido daban la impresión como si, a pesar del cierre de la frontera, fueran llevadas al seno de la RDA tendencias discrepantes y disolutivas desde los países americanizados e imperialistas. Se ignoraba de este modo que la RDA, ella misma, producía y reproducía sus propias contradicciones y los conflictos masivos. Lo cual era aplicable, sobre todo, al "Nuevo Sistema Económico", instaurado en 1963, y que debía ayudar a la consecución del socialismo, cuando más bien contribuía a su entorpecimiento.

En el ámbito cultural, especialmente, se produjo una instrumentalización mayor que en los años precedentes, una verdadera economización. Su meta era la obra de arte "económica", es decir, una obra cuya capacidad de concienciación guardara relación con los medios empleados para este fin. El escritor no debía representar únicamente "personalidades socialistas" en el contexto de una "humanidad socialista", sino preferentemente planificadores y directores —claramente en función de la teoría económica de la palanca— que propulsaran, ejemplarmente, el proceso general del aumento de productividad. El escritor debía emplear métodos científicamente probados, de "pronóstico", o dicho de otro modo: renunciar a toda poesía consistente en el privilegio de "soñar sin razón" (Hermlin). Pocos escritores se dieron cuenta de que este NÖS (Neues Ökonomisches System) encerraba una peli-

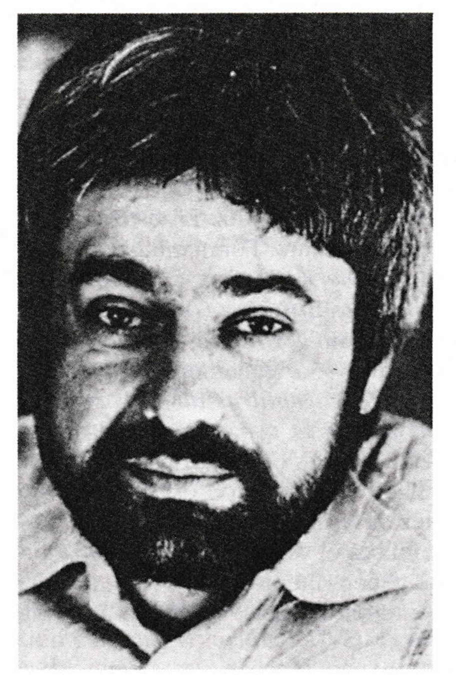
grosa fetichización del racionalismo y la tecnología. En 1966, Günter Kunert predicaba en el desierto al advertir de la "cosificación" del hombre bajo el socialismo, denunciando los peligros de una obligada confianza en la ciencia y la tecnología: "Al principio de la edad tecnológica están Auschwitz y Hiroshima, a los que nombro conjuntamente sólo con referencia a la tecnología empleada, de una manera socialmente organizada. Creo que sólo con una gran ingenuidad puede equipararse la tecnología con el progreso social y humanitario." Pocos años más tarde, este escepticismo se revelaría en toda una serie de textos, siendo los más representativos la novela de Christa Wolf *Reflexiones sobre Christa T.* y las antologías poéticas de Kunert.

Balance consciente de la RDA y rehabilitación del yo en la narrativa

El tema —Alemania bajo el fascismo— sigue desempeñando un papel importante en la narrativa de los años 60, hasta toparnos con tres autores de la nueva generación del 37: Jurek Becker, Klaus Schlesinger y Helga Schütz. En este sentido, se registra toda una gama de colecciones de relatos: Franz Führmann, *Das Judenauto (El coche de los judíos,* 1962); A. Seghers, *Die Kraft der Schwachen (La fuerza de los débiles,* 1965); Fred Wander, *Der siebente Brunnen (El séptimo pozo,* 1971) y de novelas: Noll, Bobrowski, Becker y Führmann con *König Ödipus (Edipo rey,* 1966). La publicación de la novela en dos tomos —originalmente proyectada como trilogía— *Die Abenteuer des Werner Holt (Las aventuras de Werner Holt,* 1960-63) de Dieter Noll desencadenó vivos debates. Esta obra constituye un intento de llenar de contenido social y antifascista las viejas odres de la novela burguesa autobiográfica y de desarrollo. El autor hace que su héroe experimente en carne propia todos los horrores de la guerra y terror fascista, convirtiéndose, al terminar el conflicto, en repatriado sin rumbo que busca el sentido de la vida y la autorrealización —tal y como era obligado en este género literario. Pero Noll, aun recurriendo a unos medios descriptivos crudamente naturalistas, se queda anquilosado en convencionalismos literarios.

La narrativa más importante sobre motivos del pasado es la de Johannes Bobrowski. Lo mismo que hizo con la poesía, este poeta no se ocupó más que de un único tema como narrador: "los alemanes y el este europeo". A primera vista, la prosa de Bobrowski puede parecer desfasada, cansina e ingenua, pero esta primera impresión es engañosa. Bobrowski ha sabido dar con un estilo autóctono que causa tristeza, placer y repentina intuición, todo a la vez. Sus textos son, por lo tanto, —a pesar de su limitación temática— todo menos provincianos, lo que pone de manifiesto en sus relatos *Boehlendorff und die Mäuse (B. y los ratones,* 1965) y *Der Mahner (El amonestador,* póstumo, 1967), lo mismo que las novelas "en miniatura" *Levins Mühle (El molino de Levin,* 1964) y *Litauische Claviere (Pianos de Lituania,* póstumo, 1966). La novela más famosa de Bobrowski es *El molino de Levin. 34 frases sobre mi abuelo.* Como en los demás relatos, el asunto parece anticuado, geográficamente limitado y sin ningún interés universal. Los hechos ocurren en un pueblo del Vístula, en la antigua Prusia occidental, a comienzos de la década de 1870. La novela gira en torno a un caso judicial y, al tratarse de un crimen, está emparentada con la mejor tradición literaria —pensemos en *Kohlhaas* y *El cántaro roto* de Kleist, *Grischa* de A. Zweig y *El sumario* de Peter Weiss. El abuelo alemán del narrador, propietario de un molino, arruina con maquinaciones criminales la existencia de un forastero judío. Aunque la "gente corriente" descubre la verdad, no se le hace justicia al judío y se le considera un malhechor. El gran

mérito de Bobrowski consiste en haber plasmado, mediante minuciosa descripción de las circunstancias cotidianas y de los fallos de la gran estructura social, una sociedad de señores y criados. Mas el autor no pretende condenar ni culpar a nadie; no quiere "hablar alemán" sino "el idioma de la paz". Y no lo hace con rudas oraciones principales sino con una serie de subordinadas retardantes y dubitativas. El narrador interviene una y otra vez en el argumento, interrumpiéndolo e interrumpiéndose, hablando con el lector y con los personajes de su relato, dominando de esta manera la dificultad de narrar adecuadamente un tema "político" controvertido, sin caer en una ficticia imparcialidad.


Jurek Becker (*1937)

No sería hasta la publicación, en 1968, de *Jakob der Lügner (Jacobo el mentiroso)*, de Jurek Becker, cuando el pasado cobraría, de nuevo, la intensidad y autonomía artística que se daba en Bobrowski, tratándose, en este caso, del terror fascista. Becker se había criado en el gueto, pasando parte de su infancia en los campos de concentración de Ravensbrück y Sachsenhausen.Su primera novela, *Jacobo el mentiroso,* es fiel reflejo de algunas de esas vivencias. El personaje central es el judío Jakob Heym, vendedor de hielo y freidor de tortillas de patata, que miente por razones humanitarias. Después de haber divulgado la noticia, en el gueto ocupado por los fascistas alemanes, de que el Ejército Rojo avanzaba y pronto liberaría a la ciudad, ha de inventar cada vez más noticias nuevas y positivas, indicando, como fuente de éstas, una radio que ni siquiera existe. Jacobo despierta con su conducta ánimos, voluntad de vivir y esperanza —sin poder cumplir al final su promesa. La novela termina con el relato del viaje al campo de exterminio en el que el narrador es uno de los supervivientes: con serenidad, ironía, gracia, distanciamiento y, suprimiendo todo patetismo, con exactitud psicológica y sin falsos heroísmos, tal vez la forma de narrar que mejor se preste para denunciar la barbarie fascista.

Literatura de la presencia

Una característica esencial de la prosa de los años 60 no es ya, sin embargo, el pasado, sino que predomina la "literatura de la RDA", en sentido literal. Había pasado ya la literatura de "despedida", y pronto iba a finalizar también la de "llegada", ocupando su lugar la "literatura de la presencia" cuyo núcleo estaba formado por la experiencia autorial del aquí y ahora, y del presente inmediato en la RDA. Lo cual no significa empobrecimiento de la literatura, dándose, al contrario, una gran variedad de asuntos y estilos hacia el final de la década, en analogía con la seriedad y pertinacia con que muchos autores intentaron reflejar las contradicciones existentes en su país.

Contradicciones y conflictos

Se trata, por lo tanto, de autores que, con su talento y tenacidad, y por la atinada elección de los temas, devolvieron colorido y contornos propios a la prosa de los años 60 y, sobre todo, reconquistaron el poder de convicción y el realismo en sus cuadros de actualidad: Hermann Kant, Christa Wolf, Günter de Bruyn, Fritz Rudolf Fries, y también, con alguna salvedad, Erik Neutsch y Erwin Strittmatter. En las novelas de estos autores, aparecidas entre 1963 y 1968, predomina el tema fundamental de la relación del individuo con la sociedad (socialista) en que vive, el conflicto entre las exigencias individuales y sociales, las expectativas y sus posibles soluciones. La búsqueda de la felicidad y la autorrealización del individuo son tomadas más en serio que en los años 50, diferenciándose e individualizándose más los héroes en su psicología. Tal literatura evidencia que bajo el socialismo no sólo la sociedad debía exigir prestaciones del individuo, sino, al revés, el individuo también debía, a su vez, exigir lo mismo de la sociedad. Las contradicciones que se producen no se resuelven de forma armónica: al final puede darse una disonancia permanente, un fracaso, o incluso no llegarse al socialismo.

Erwin Strittmatter es considerado en la RDA el maestro de una novedosa prosa rural y campesina. Sus obras tempranas —la novela *Ochsenkutscher (Cochero de bueyes,* 1950), la obra de teatro *Katzgraben* (1953), la historia infantil *Tinko* (1954) y la novela picaresca socialista *Der Wundertäter (El milagrero,*1er tomo en 1957)—, figuran entre las novedades más reseñables. Pero su libro más importante es, sin duda alguna, la novela *Ole Bienkopp,* publicada en 1963. Ubicada en la fase transitoria de la colectivización, de 1952 a 1959, trata del contraste entre el impetuoso Ole Bienkopp "que busca caminos y deja huellas" y que quiere fundar una "nueva comunidad de campesinos" (la LPG[1]), y la gente de la aldea que "no está todavía preparada". Al final muere Bienkopp, el "labrador del futuro", el "tenaz soñador" que se ha malgastado en su intento de realizar la utopía. No es de extrañar que los periódicos de la RDA se ocuparan de esta novela durante meses, costándole muchísimo al autor ganarse al público con el final violento del héroe.

Si *Bienkopp* de Strittmatter es la novela agraria de la RDA, habrá que considerar *Spur der Steine (La huella de las piedras,* 1964) de Erik Neutsch la novela decisiva sobre la nueva producción en el área industrial. Neutsch había trabajado de periodista, destacando con relatos menores sobre la vida diaria de las brigadas socialistas *(Regengeschichte [Historia de la lluvia,* 1960] y *Bitterfelder Geschichten [Historias de Bitterfeld,* 1961]). *La huella de las piedras* es una novela donde se nos narra con prolijidad épica la vida y el trabajo en una de las numerosas obras de construcción de la RDA, realizándose al mismo tiempo el programa literario del Nuevo Sistema Económico al centrarse en personajes, planificadores y directores. Sin embargo, el verdadero héroe es Hannes Balla, brigadista carpintero —"rey de la obra"—, luchador solitario, buscador de fortuna, que no se enfrenta al socialismo pero que tampoco es ejemplo abnegado de alto rendimiento laboral. *La huella de las piedras* sería el modelo para la obra *Der Bau (La construcción,* 1965) de Heiner Müller.

---

[1] LPG = Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft (Cooperativa de producción agrícola).

Novela contemporánea

En las novelas de Strittmatter y Neutsch, el tiempo narrado es prácticamente idéntico con el tiempo del narrador; es decir, se trata de novelas contemporáneas en sentido estricto. Un caso muy distinto será el de la novela *Die Aula (El aula,* 1ª ed. en 1964, en la revista *Forum)* de Hermann Kant, para quien la RDA se ha convertido en tema histórico. Kant había publicado en 1962 su primer trabajo, el libro de relatos *Ein bißchen Südsee (Sabor a mares del sur)*, donde llama la atención por la sofisticada narrativa. *El aula* es una novela sin héroes individuales, que son reemplazados por un colectivo o una institución social. Las Facultades de Obreros y Campesinos[1], establecidas durante la fase de reconstrucción de la RDA, en donde los jóvenes obreros adquieren la madurez universitaria para poder asumir más tarde puestos directivos, forman el núcleo épico. La narración comienza cuando se le pide al antiguo alumno de la ABF y actual periodista Robert Iswall que pronuncie un discurso con motivo del cierre de su vieja facultad. El discurso no tiene lugar, surgiendo en su lugar la novela bajo el lema de Heine: "El día de hoy es resultado del día de ayer. Debemos investigar los propósitos de éste para poder averiguar las intenciones de aquél". El autor traslada a la obra literaria la exhortación contenida en este lema, desplegando un entramado denso pero sutil de episodios, anécdotas, asociaciones y reflexiones sobre la edad heroica de la RDA, pretendiendo con ello "suscitar una conciencia de historia". Aunque la realidad de la RDA se desmitifique y cuestione en parte, predomina, de forma palmaria, el elogio o la postura complaciente del que exclama: "¡Lo hemos logrado!" Mediante el historial del colectivo ABF "Octubre rojo", se observa cómo la clase obrera se ha erigido en clase dominante. En este sentido, *El aula* —ya el título indica que el proletariado se ha apropiado de un símbolo educativo burgués— simboliza, efectivamente, una declaración política de principios y la evolución de la RDA, constituyendo por su temática el arquetipo de novela de la RDA.



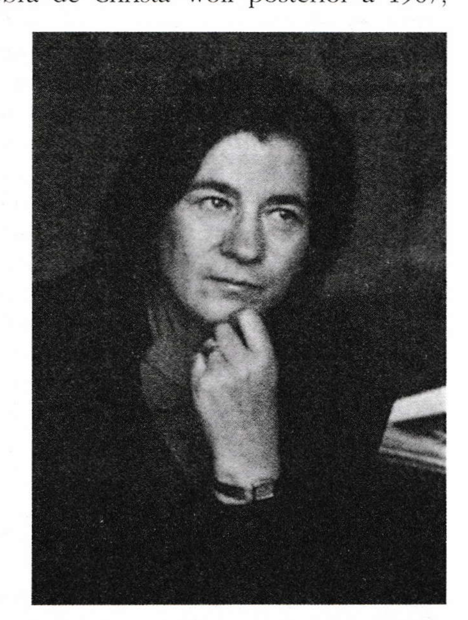
Hermann Kant (*1926)

Esta obra de Kant se distingue por el uso rutinario de los modernos recursos narrativos. La estratificación temporal —"flash-backs", cambios de perspectiva, monólogo interior, ruptura irónica— son recursos que forman parte del repertorio del narrador, confiriendo a la novela un aspecto incluso occidental, en fuerte contraste con su contenido. Pero Kant, sabio organizador, escribe inteligentemente, aunque de manera rutinaria, fluida y soberana; un realismo socialista que, al fin y al cabo, no rompe con ningún tabú. Situación que se repite en su segunda novela *Das Im-*

[1] ABF= Arbeiter und Bauern-Fakultäten

pressum (El impreso, 1972), historia de la carrera de un ciudadano de la RDA hasta alcanzar la cartera de ministro. De nuevo, Kant resalta las contradicciones para poder allanarlas, acto seguido, con más eficacia. De nuevo cultiva un estilo narrativo inteligente y elevado, pero fácilmente digerible.

También los inicios de Christa Wolf se remontan a los primeros años 60. Ningún otro escritor de la RDA se alimenta tanto de la propia experiencia, ni con tal "autenticidad subjetiva", confesando que la realidad ya no es algo natural, acabado y representable sin más, pero alcanzando a la vez tan alto grado de concisión en sus afirmaciones sobre la RDA. Sus textos narrativos no encajan en las categorías simplificadoras de "novela agraria", "novela de la producción" o "novela ABF" porque son mucho más complejas, empezando por el planteamiento y terminando por su realización. Especialmente en la obra de Christa Wolf posterior a 1967, el tema de la relación entre individuo y sociedad adquiere nuevas dimensiones. La autora, nacida en 1929 en Landsberg/Warthe, forma parte de la generación que vivió el fascismo y la guerra sólo semiconscientemente y que, por lo tanto, pudo emprender, sin trabas, la construcción del socialismo. Después de los estudios de Germanística fue lectora de una editorial y redactora de la revista *Neue Deutsche Literatur.* En 1961 publicaría su primer libro, *Moskauer Novelle (Novela moscovita),* desechándolo más tarde por doctrinario.



Christa Wolf (*1929)

Su segunda obra en prosa, *Der geteilte Himmel (El cielo dividido,* 1963), suscitó rápidamente un enorme interés. En cuestión de un año se habían vendido más de 160.000 ejemplares, siendo traducida a varios idiomas y llevada al cine con gran éxito bajo la dirección de Konrad Wolf. La autora se hizo famosa de la noche a la mañana. La breve novela se centra en una historia de amor entre una muchacha del campo, Rita Seidel, de diecinueve años, y un químico, llamado Manfred Herrfurth. Rita sigue a su amigo a la capital Halle/Saale en donde cursará estudios de pedagogía. Inicia las prácticas en una fábrica de vagones, perdiendo finalmente a Manfred, quien se queda en Berlín-Oeste después del 13 de agosto de 1961 —la acción se desarrolla durante los dos años anteriores. Rita vuelve a visitar a Manfred, pero se declara contraria al sistema social occidental y, consecuentemente, contraria a Manfred. La historia se relata desde la perspectiva de Rita, quien en otoño de 1961 quiere reordenar su vida tras un intento de suicidio.

Aparentemente —así parece señalarlo el título— se trata de una historia sobre la construcción del muro y la división de Alemania. Pero, según la propia autora, el "tema fundamental no era la división de Alemania sino la cuestión: ¿por qué la gente tiene que separarse?" Christa Wolf se interesa por las posibilidades del individuo de encontrarse y realizarse a sí mismo en el seno de la sociedad de la RDA, y de los obstáculos que lo entorpecen. Lo curioso es que el libro no fue tema de debate por su valor artístico sino por su contenido político. Aunque el tema de la

huida de la República ya había sido tratado por Anna Seghers *(La decisión)* y Brigitte Reimann *(Los hermanos)*, estas escritoras no lo habían hecho de manera tan poco ortodoxa como la de Christa Wolf, quien por añadidura lo había combinado con un tema —impensable en la RDA— como el del intento de suicidio de una heroína positiva. Que el libro se vendiera al final y que obtuviera premios de prestigio en la RDA atestigua una relativa y acrecentada seguridad del Estado.

La obra de Christa Wolf, más allá de su valor intrínseco, tiene especial relevancia histórica porque marca nuevas tendencias, tanto en la temática como en el estilo y la reflexión poetológica sobre este último. Las obras aparecidas en 1967, *Juninachmittag (Tarde de junio)* y *Reflexiones sobre Christa T.*, son ejemplos primeros y palmarios de que la autora rechaza el concepto de un narrador autorial, olímpico, omnisciente, sin que por ello renuncie al derecho del narrador a inmiscuirse en el asunto, a comentar y a reflexionar. No le interesan ni *La muerte de la literatura* ni la *Ejecución del narrador*—escritos de Kurt Batt sobre la literatura de la RFA. Al contrario, ella se preocupa por la realización de la "autenticidad subjetiva" como cuarta dimensión, "realmente real", de la obra de arte. En especial su ensayo *Lesen und Schreiben (Leer y escribir,* 1968) documenta una productiva labor de teoría literaria, también tenazmente inquisitiva.

En la novela de Christa Wolf, *Reflexiones sobre Christa T.*, publicada en 1968, la autora se pregunta por la forma histórica específica de la individualidad que las nuevas condiciones de vida y producción han ocasionado en la RDA. El relato fue motivado por la temprana muerte de una persona, Christa T., amiga entrañable de la autora y que después de su fallecimiento ocupa todos sus pensamientos. El libro supone "una labor de luto", menos en sentido elegíaco —como lamento desamparado—, que en el de aprendizaje, como una puesta en marcha del conocimiento de una persona que vive conscientemente la vida, en el mejor sentido de la palabra: conocimiento de la sociedad en la que se desarrolla la vida individual. Christa T. es compañera de la narradora en el colegio y la universidad, más tarde mujer de un veterinario rural y madre de dos hijos, y que acabará muriendo de leucemia a los 36 años. He aquí la biografía, más bien banal, que, sin embargo, no se agota en estos datos sino que es la trayectoria vital de una mujer que —impaciente, con hambre de verdad y anhelos de perfección, en busca de la armonía con la sociedad que la rodea— desarrolla una nueva identidad. Paso a paso se da cuenta de que la sociedad existente no valora a individuos como ella, ya que necesita "personas activas", carentes de imaginación, que estén bien adaptadas y que funcionen como engranaje. De este modo, Christa Wolf, al margen de su "labor de luto", acusa a un orden social que luce en su bandera el lema de la evolución del hombre para el hombre, pero que convierte diariamente a las personas en vehículos de un abstracto aumento de la capacidad productora, en donde la revolución científico-tecnológica se ha convertido en un fetiche y el individuo autóctono ha quedado tendido y olvidado en la cuneta.

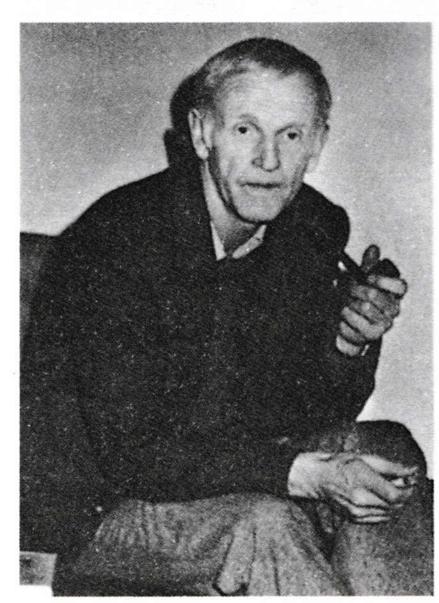
Todo esto está narrado en un lenguaje complicado, pero que nunca parece seguir las modas del momento, entreverando retrospectivas, anticipos, sueños y reflexiones y manteniendo el interés narrativo con un bisémico "nach-denken" (reflexionar, pensar después[1]).

---

[1] La preposición "nach" admite también el sentido local de "detrás" o "después". *[N. del T.]*

¿Cómo vivir?

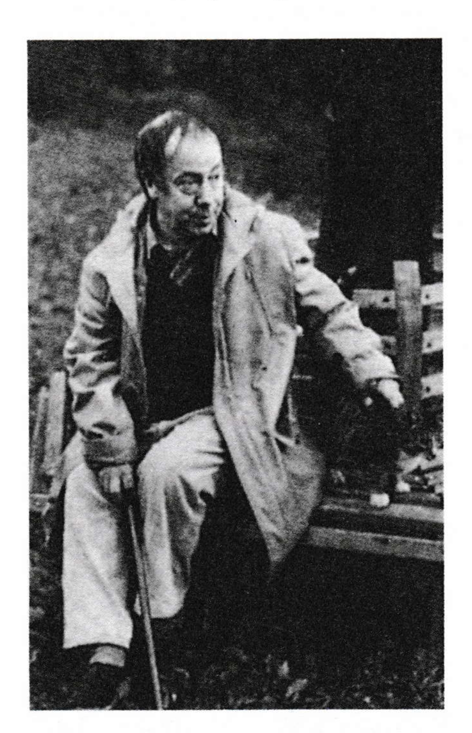
De forma parecida a Christa Wolf, aunque casi siempre en términos menos radicales, algunos autores jóvenes plantearon, a mediados de los 60, las siguientes preguntas: "¿Cómo hay que vivir?", "¿en qué circunstancias se desarrolla el hombre como ser moral?" Cuestión, como puede verse, ética, a nivel subjetivo e intersubjetivo, que se convirtió en problemática central de la literatura, evidenciando el largo camino recorrido desde el programa de Bitterfeld y la tradición proletario-revolucionaria. Forman parte de este grupo autores con marcadas divergencias —en cuanto a temática, talla estética y fuerza de convicción ideológica— como Karl-Heinz Jakobs *(Beschreibung eines Sommers [Descripción de un verano,* 1961]; *Eine Pyramide für mich [Una pirámide para mí,* 1971]), Alfred Wellm *(Pause für Wanzka [Un descanso para Wanzka,* 1968]), Werner Heiduczek *(Abschied von den Engeln [Despedida de los ángeles,* 1968]; *Marc Aurel oder ein Semester Zärtlichkeit [Marco Aurelio o un semestre de ternura,* 1971]) e Irmtraud Morgner *(Hochzeit in Konstantinopel [Esponsales en Constantinopla,* 1968]). En todos ellos predomina el tema de las relaciones amorosas u otras condiciones intersubjetivas, de los problemas educacionales, de la búsqueda de identidad, de los obstáculos e impulsos para la autorrealización humana, de la vida integrada o no integrada en la sociedad actual, etc.



Günter de Bruyn (*1926)

Las contribuciones más importantes a esta nueva tendencia literaria llevan la rúbrica de Günter de Bruyn. Su novela *Hohlweg (Desfiladero)*, aparecida en 1961, donde describe las evoluciones dispares de dos amigos desde los primeros días de la guerra hasta bien entrada la posguerra, peca de todos los defectos propios de una obra primera, bajo la primacía del realismo socialista. En 1968 apareció la "novela amorosa, femenina, matrimonial, moral, costumbrista, contemporánea, social y berlinesa" *Buridans Esel (El asno de Buridán)*, obra que, bajo pretexto de una vulgar historia triangular, desenmascara con brillantez todos los mecanismos de adaptación, de mentiras e inconsecuencias de la nueva sociedad de la RDA. Karl Erp, arribista y conformista, director de biblioteca, "maestro en el arte de la autojustificación", no se encuentra capacitado, por su conciencia masculina, para emprender los cambios que le permitirían realizar su amor por "Fräulein Broder", su inteligente y emancipada compañera de trabajo. Por cobardía vuelve a un aparente idilio familiar: una "decisión" que de Bruyn no considera en absoluto un triunfo de la moral socialista sino todo lo contrario, lo que se colige del estilo divertido, abundante en detalles y exactitud psicológica y en la línea establecida por Jean Paul y Fontane. Este tipo de narración vuelve a predominar en la tercera novela de de Bruyn, *Preisverleihung (Entrega de premios,* 1972).

En la misma medida en que los autores críticos de los años 60 dejan de aferrarse al andamio ideológico, se liberarán también ahora de los dogmatismos de una estética que una década antes se tenía por sacrosanta. La virtuosidad con que Bobrowski elabora nuevas técnicas narrativas, continuada por Christa Wolf, a su manera, encuentra eco ahora en un número cada vez mayor de autores que emplearán la retrospectiva, la estratificación temporal, el monólogo interior, introducción de un narrador, ruptura irónica y cambio del perspectivismo narrativo. Todos estos recursos de la subjetivación, diferenciación y "perspectivación" de un contenido narrativo, que hasta ese momento se habían considerado inamoviblemente "objetivos", se tornan tan corrientes que Max Walter Schulz advirtió en 1964 del "abandono del principio de totalidad en la novela", así como de la sugerencia de que el mundo tan sólo podía "ser interpretado poéticamente de distintas maneras". Cierto autor llevó la "secreta adopción" (H. Küntzel) de los modernos recursos narrativos a tal extremo que su primera novela, de 1988, aún no se ha podido publicar en la RDA: Fritz Rudolf Fries.



Fritz Rudolf Fries

La novela de Fries, *Der Weg nach Oobliadooh (El camino de Oobliadooh)*, aparece en el verano de 1966 en la editorial Suhrkamp, ya que no encontraba editor en la RDA. Fries tomó prestado de la literatura española el modelo que juzgaba más adecuado para su manera de afrontar la realidad: la novela picaresca. En el fondo, el pícaro no debió haber surgido en la literatura de la RDA porque es un héroe "anormal", un negador y destructor falto de seriedad al que nada parece imponer respeto. Y sin embargo, Fries confió la interpretación de la RDA y su orden social a un pícaro: el traductor, novelista y bohemio Arlecq, residente en Leipzig y en muchos aspectos personaje autobiográfico. Su amigo Paasch, dentista e involuntario padre *in spe,* sin embargo, no es un pícaro anarquista sino un pedante fantasioso, con lo cual tampoco puede servir de ejemplo. Ambos personajes vagabundean, de este modo, por la RDA de los años 1957-58 y brevemente por Berlín-Oeste, decididos a fugarse. Al final vuelven a la RDA como pacientes de un hospital psiquiátrico, incapacitados y sin perspectivas. Se les ha truncado el sueño de una "lejana ciudad al sol", frente a la cual la RDA es tan sólo una especie de "sucursal y dependencia", tal es el lema de Jean Paul que encabeza la novela. Berlín-Oeste tampoco era la ciudad soñada. Les queda únicamente el país de Oobliadooh, el mundo del jazz, metáfora de un mundo poético más allá de la realidad de la RDA. Pero la novela de Fries, no sólo por el contenido, es un texto contra la norma y lo normal. También su forma de narrar contradice las reglas vigentes, favoreciendo la anarquía. Fries —quien ha bebido claramente en las fuentes de los clásicos de la modernidad, especialmente Marcel Proust al que invoca tímidamente en algunos pasajes—

expone a sus lectores a un ejercicio de conciencia, cuajado de asociaciones en las que se entremezclan pasado, presente y futuro, sueño y realidad, lo vivencial y lo ficticio, lo lejano y lo próximo, lo privado y lo público.

El teatro sin Brecht: Historias de la producción y parábolas

La literatura teatral durante los años 60 cede el paso, de manera ostensible, a la prosa, lo que no significa nada sobre su calidad, aunque sí sobre su eficacia en la sociedad y su papel en la opinión pública. Fue un factor determinante y característico de la política cultural del SED que las obras más significativas y más llamativas de esos años —*Die Sorgen und die Macht (Las preocupaciones y el poder)* y *Moritz Tassow* de Hacks, *Construcción* y *Filoctetes* de Müller y *Kipper Paul Bauch* de Braun— no se estrenaran, con lo cual se impedía una recepción amplia de estas obras.

Con los años, la obra de estos tres autores ha ido incrementando su interés histórico-literario. Las piezas de Peter Hacks dejaban entrever que la RDA era un lugar obligatorio que restringía —y en algunos casos impedía— la felicidad del individuo y su libre desarrollo. Con el tiempo, Hacks fue distanciándose de esa actitud, por lo que pudo publicar, en 1972, los principios de una "dramaturgia postrevolucionaria" en donde leemos: "Dado el actual estado del socialismo, el hombre es dueño de su historia hasta tal punto que el autor dramático puede empezar a enfrentarse ya a su asunto como dueño y señor; dispone de la capacidad de dar vida a este tema según las leyes del género, transformándolo —como lo hace la poesía— en una totalidad formal". El "nuevo drama" debía partir "de la esencia del arte relativa al hombre, liberándose de una "superabundancia argumental" y de los elementos "accidentales no digeridos", es decir, de fenómenos característicos de la "peor forma dramática": la "épico-sociológica". Hacks desecha a su antiguo modelo Brecht —un hecho que se ve confirmado en sus obras de los años 60. Acude cada vez con más frecuencia a la historia y a la mitología *(La paz según Aristófanes,* 1962; *La bella Helena,* 1964; *Anfitrión,* 1968, etc.), sin que sus historias y argumentos tuvieran contenido socialista alguno, como será el caso de Heiner Müller. Hacks ha sido el dramaturgo de humanidad universal, de un ser genérico en la era "postrevolucionaria". Mientras que Peter Hacks considera insignificante la discrepancia entre el deseo individual de felicidad y las condiciones reales de vida y trabajo en la RDA, en el fondo de las obras de Heiner Müller no nos espera nada positivo. Para él, la esencia de la dialéctica es la negación de la negación. Lo que significa en concreto: la alienación capitalista viene sustituida, en las primeras fases del socialismo, únicamente por otras formas de enajenación; no habrá que esperar ninguna "erupción" repentina de productividad, felicidad y humanidad. Esta concepción de la dialéctica se manifiesta a todas



Heiner Müller: Dialéctica en el teatro (*1929)

luces en la tercera obra de Müller, *La construcción* (escrita sobre motivos tomados de la novela *La huella de las piedras,* de Erik Neutsch, 1963-64, estrenada en la RDA en 1979). *La construcción* fue por mucho tiempo la última obra de Müller en donde éste se enfrentaba directamente y sin dificultades con la realidad de la RDA. En la segunda mitad de los años 60 incorporaría también a su repertorio elaboraciones de temas mitológicos y de la antigüedad. Pero no se limitaría sólo a esto su empeño. Muchas de las obras de Peter Hacks, como las de Karl Mickel *(Nausica,* 1968), recogían también temas de la mitología griega.

Actualidad de la antigüedad

Mas ninguno de ellos produciría una serie tan voluminosa e importante de adaptaciones como Müller, empezando por *Filoctetes, Hércules 5* (1966, se refiere al quinto episodio, la limpieza del establo de Augias), *Edipo tirano* (1967, según Sófocles y Hölderlin), seguidos de una traducción del *Prometeo* de Esquilo (1967-68). También merece ser mencionada la obra didáctica *Los horacios* (1968-69), donde recoge un tema de la historia romana. ¿Ha vuelto Heiner Müller la espalda al marxismo? ¿Es posible —por fin, en opinión de algunos— interpretar a este autor como existencialista —ya no como materialista—, como el "Beckett de la RDA", por así decirlo?

Sobre todo el *Filoctetes* de Müller —escrito entre 1958-64 y estrenado en la RDA por vez primera en 1977— demostraría lo contrario. En su versión del tema antiguo modifica el argumento de Sófocles en algunos puntos decisivos. Los griegos Ulises y Neoptólemo, hijo de Aquiles, se embarcan para la isla de Lemnos con la intención de buscar y traer consigo a Filoctetes, abandonado allí, años atrás, por tener un pie malherido y gangrenado. Filoctetes y su arco —y también los hombres que le obedecen— les son imprescindibles para conquistar Troya. Al contrario que en Sófocles, en la obra de Müller muere Filoctetes a manos de Neoptólemo. Ulises, cuya arma principal es la mentira, resulta ser dueño absoluto de la situación inesperada, llevándose a Troya al héroe, muerto en vez de vivo, para, con la ayuda de su cadáver, animar al destacamento a seguir luchando.

La obra de Müller, redactada en versos compactos, repletos de metáforas escuetas, es, en su núcleo, una parábola sobre la contradicción dialéctica entre lo general, lo necesario, la razón de Estado —a guisa de Ulises, maquiavélico político realista— y lo específico e individual, que rechaza la necesidad —el personaje de Filoctetes, marginado de la sociedad—, extremos entre los cuales Neoptólemo funciona como mediador. Y Ulises, dominado por el cálculo racional en su forma extrema: la astucia y la mentira, renunciando absolutamente a toda moral individual o capacidad de compasión, es también una clave del ocaso del individuo, del humanismo y de la moral subjetiva bajo la táctica y el terror de la historia comunista durante más de medio siglo, con su cenit en el estalinismo —problema que Müller concretizó históricamente en su obra *Mauser* de 1970.

Hacia finales de los 60 se suma a Hacks y Müller también Volker Braun como dramaturgo, después de haberse dado a conocer primeramente como poeta. También Braun se formó fundamentalmente en Brecht, aunque pertenezca a una generación que ya no llegó a conocerlo en persona. En palabras de Braun, la dramaturgia de Brecht fue la última en ocuparse de la lucha de clases; no se podía decir nada nuevo en este sentido. Ahora se planteaban nuevas contradicciones, pero no de carácter antagónico. La nueva dramaturgia ya no presentaba escenas "desde el

punto de vista de clase. Los héroes son amigos. Tienen diferentes intereses, según su posición política y social. Esa lucha no es necesariamente a muerte. Todos deben vivir de forma más humana. No existe una única "solución". Habrá que dejar ésta al criterio del público. El público requiere un conocimiento global de la estructura de la sociedad". Braun, en su teoría sobre el teatro, adopta, a todas luces, una postura media entre Hacks y Müller, como llegó a afirmar él mismo. El "brillante Hacks" se anticipa tanto "que la realidad ya no se le interpone", se despega "de la realidad prosaica [...] hacia el futuro poético". El "magnífico Müller", por el contrario, se remonta a "las dolorosas ligaduras de la prehistoria", en la que ve principalmente la realidad. Braun no quiere hacer causa común con ninguno de los dos por el exclusivismo de éstos. Le atrae —y eso sí le aproxima, en cierto modo, a Müller— la "gran contradicción [...] entre las nuevas condiciones de producción que requieren el despliegue de todas las fuerzas y órganos, y la vinculación de los obreros a la producción capitalista heredada, donde no son considerados como seres enteros". La primera obra de Braun *Die Kipper (Los volcadores,* estrenada en 1972), en la que estuvo trabajando desde 1962 y que en su primera edición se titulaba *Kipper Paul Bauch,* trata de esta contradicción. Braun escogió un gigantesco héroe que es obrero, creador, pero también un "baal" desde una perspectiva socialista; por medio del esfuerzo humano de producción prospera el socialismo como "gran producción", al luchar contra lo exclusivamente pragmático y realista. Por otra parte, este héroe obstaculiza la "gran producción" como empresa colectiva, porque ya no sabe pensar y actuar más que como individuo. Al mismo tiempo, la obra de Braun —al igual que la prosa de Christa Wolf— es un testimonio de que la literatura socialista tampoco puede evitar ocuparse del individuo. También su segunda obra teatral —en su primera versión titulada *Hans Faust* (1968) y en la segunda *Hinze und Kunze (Fulano y Mengano,* 1973)— versa sobre la producción. La meta de Braun aquí tampoco es un realismo superficial. Sus textos tienen, como los de Müller, una tendencia a la parábola, tendencia que queda patente en la estructura argumental y en el lenguaje fuertemente estilizado y antinaturalista, lleno de metáforas y sentencias, con una especial proclividad a "invertir en sentido socialista" las frases hechas, dando un giro, menos formalista que materialista, a los juegos de palabras.

"Vías sensibles" hacia la poesía

En el transcurso de los años 60, la poesía fue, como nunca antes lo había sido, objeto de acaloradas discusiones. No era cuestión de los viejos maestros ya famosos —después de la muerte de Brecht y Becher, ejercieron su magisterio Arendt, Huchel, Hermlin, Maurer y Bobrowski. La piedra del escándalo la constituían un número de poetas de la generación más reciente, nacidos casi todos en los años 30. La primera fecha importante fue una lectura pública de poesía joven en la Academia de las Artes, en diciembre de 1962, que acarreó serias reprensiones a su mentor Stephan Hermlin, dando a conocer a un nuevo autor que, desde el principio, fue objeto de hostilidades: Wolf Biermann. También Günter Kunert estaba "fichado" como adepto a Kafka y sujeto de poca confianza. Por ello, en el 11º pleno del Comité Central del SED, celebrado en diciembre de 1965, se atacó con vehemencia a estos dos poetas. A Biermann, quien había hecho una gira por la RFA en 1964, se le prohibió rotundamente actuar en la RDA. En verano de 1966 se celebró, en las páginas de la revista *Forum,* un debate sobre poesía originado por la publi-

cación de la antología *In diesem besseren Land (En este país mejor).* Quien defendió, por cierto, la postura de la ortodoxia no fue otro que Rudolf Bahro, redactor jefe provisional. Lo que suscitó el malestar oficial fueron, sobre todo, poemas inéditos de Volker Braun, Heinz Czechowski, Karl Mickel y Sarah y Rainer Kirsch. De manera parecida, dos antologías más de los años de la "ola lírica" provocaron discusiones públicas: *Sonnenpferde und Astronauten (Caballos del sol y astronautas,* 1964) y *Saison für Lyrik (Tiempo de poesía,* 1967). La publicación de la colección de poemas de Reiner Kunze *Sensible Wege (Vías sensibles,* 1969, pero sólo en la RFA) provocó nuevas opiniones, pero ahora de manera masiva. Max Walter Schulz, por ejemplo, con ocasión del 6º Congreso de Escritores (1969), le reprochó que en su lírica, situada "entre contemplación del mundo interior y anticomunismo", apareciese "un desnudo y acérrimo individualismo" que colaboraba "con el anticomunismo a una distorsión malévola de la imagen de la RDA". La consecuencia fue la prohibición total de la obra de Kunze, prohibición que de momento excluía su actividad de traductor.

Importancia del yo

¿Qué había pasado? Las palabras "contemplación del mundo interior, sensibilidad, individualismo", que Schulz había empleado en sentido peyorativo, designan lemas importantes. Si la creación poética, desde siempre, obliga a expresarse en un espacio limitado —lo que conlleva cierta genialidad—, la lírica es también la forma del habla en donde la subjetividad se articula sin reservas; son éstos dos principios que potencialmente contrarrestan el proceso de reflejo objetivador como "recurso elegido" oficiosamente en la RDA. La lírica y los debates de aquellos años giraban sobre todo en torno a la importancia del yo, de la subjetividad. Georg Maurer, quien había inspirado a muchos de los más jóvenes, había reclamado, en varios de sus ensayos, precisamente para el socialismo el ego perdido en la lírica moderna de Occidente. Reclamaba también al hombre individual "que como único ser puede convertirse en su propio objeto, es decir, comportarse como si estuviera libre de sí mismo, sabiendo lo que hace". Pero uno de los problemas más inesperados consistía en que la lírica anterior, siendo afirmativa, —según Elke Erb— no se ocupaba del yo, "una identidad, didácticamente dispuesta, de un individuo —poco concreto, poco palpable— y un sujeto histórico y social", y en consecuencia convertía al "sujeto individual [...] en poéticamente inactivo por su falta de estructura". En suma: no había lugar en la lírica anterior para las reivindicaciones serias de los distintos sujetos. Ahora empezaba a escribir una generación que exigía este lugar para el "yo castigado, difamado y denunciado" (Günter Wünsche en el poema *Rehabilitación del yo),* viendo en el individuo un "pequeño cosmos" lleno de poder creativo y una continuación legítima del depuesto "buen Dios" (Uwe Greßmann).

Autonomía del arte

En consecuencia, también se modifican las "actitudes" en poesía: es frecuente el discurso personal de un yo, de un nosotros o un tú. Se produce una progresiva renuncia a cualquier efecto didáctico, renuncia que se perfila con más nitidez en el caso del antiguo "didacta" Günter Kunert, quien en 1970 formulaba en términos programáticos: "El que los poetas se pregunten por su eficacia se debe a que se

someten al indiscutible código de la causalidad, según el cual toda empresa, aunque sea la creación poética, debe dar un resultado concreto, posible y mensurable." Kunert adoptaba así la conocida actitud a favor de la autonomía del arte, de una "conciencia del poema, relacionada con muchas otras formas de conciencia, aunque no coincidiese nunca del todo con éstas". Otros autores eran más reacios a abandonar el carácter "operativo" del poema, como por ejemplo Volker Braun, quien exigía del poema que despertara "conocimiento, disposición y entusiasmo". Todas estas posturas tienen en común el cerrar filas en contra de una inmediata utilidad social, como la que exigía la política cultural del Nuevo Sistema Económico.

En la lista de los poetas más destacados de la nueva generación habrá que incluir a Adolf Endler, Karl Mickel, Richard Leising, Rainer y Sarah Kirsch, Heinz Czechowski, Reiner Kunze, Wolf Biermann, Volker Braun, Kurt Bartsch, Bernd Jentzsch, Uwe Greßmann y Wulf Kirsten. Por cierto que la mayoría de ellos eran oriundos de Sajonia, lo que movió a Endler a referirse a una "escuela poética sajona". Kunze, Biermann, Sarah Kirsch y Braun serían quienes despertaran mayor atención.

*Reiner Kunze (*1933)*

Reiner Kunze parecía ser el caso ideal del poeta proletario que asciende con su clase y representa el punto de vista de ésta en su poesía. Hijo de minero, había estudiado Periodismo, abandonando voluntariamente la universidad poco antes de obtener el grado de doctor y trabajando como escritor "freelance" a partir de 1959. Empezó escribiendo versos "aclamatorios" y sentenciosos —sobre lo bello de la vida del soldado bajo el socialismo—, los que en nada se distinguían de la "lírica afirmativa" en boga. En 1963 apareció el conjunto de poemas *Widmungen (Dedicatorias,* en una editorial de la RFA), siendo calificado de importante acontecimiento lírico en la RDA. Pero cuando en 1969 publica *Vías sensibles* —también en la RFA—, incluyendo algunos poemas no autorizados por la administración de la RDA, se rompe todo vínculo entre el autor y su Estado. *Vías sensibles* reúne poemas que se remontan hasta 1960 y que demuestran que Kunze, ya por aquel entonces, había perdido la confianza ciega en el Estado RDA: *das ende der fabeln, das ende der kunst (el final de las fábulas, el final del arte).* Sus versos nos hablan, con mayor insistencia, de soledad, escepticismo, desesperanza; algunos de ellos fueron escritos durante la denominada Primavera de Praga, 1967-68, o tratan simplemente de Checoslovaquia, país con el que Kunze poseía estrechos lazos personales. Kunze adopta aires cada vez más amargos y duros. La comunicación, cada vez menor, llega a menos destinatarios. En medio de este proceso desilusionador, el lenguaje poético de Kunze tiende a una falta de metáforas y a una brevedad epigramática cada vez más evidentes.

*Wolf Biermann (*1936)*

También Wolf Biermann, hijo de un obrero hamburgués asesinado en Auschwitz por los nazis, no parecía el más indicado para convertirse un día en el crítico (socialista) quizás más eficaz de la RDA. En 1953 se traslada a la RDA desde Hamburgo, cursando estudios de filosofía y trabajando de ayudante de dirección. Al final de los años 50, empezó a interpretar sus propias canciones acompañado de la guitarra. En aquella noche de diciembre de 1962, antes mencionada, en la Acade-

mia de las Artes, Biermann manifestó bien a las claras su conflicto con los dirigentes del partido y del Estado. A partir de 1965 tuvo que escuchar insistentemente el veredicto del 11º pleno: "hostilidad básica contra el socialismo", "sensualismo", "sibaritismo", "individualismo anarquista". Efectivamente, se trataba no sólo de opiniones e ideologías diferentes, sino también de actitudes, formas de comunicación y objetivos distintos. El autor volvió la espalda a todos aquellos dogmas, rituales y autoridades que para él significaban —más que accesorios de un Estado socialista, por lo demás correcto— características de la estructura de ese Estado. Y puesto que Biermann aireaba sus críticas en público y con un enorme sentido artístico, se convirtió en escándalo para los dirigentes del partido. Biermann publica cuatro libros de baladas, poemas y canciones —*Die Drahtharfe (El arpa de alambre,* 1965), *Deutschland-Ein Wintermärchen (Alemania - un cuento de invierno,* 1965), *Mit Marx- und Engelszungen (En la lengua de Marx y Engels*[1], 1968), *Für meine Genossen (Para mis camaradas,* 1972), todos ellos editados, exclusivamente, en la RFA. Nunca se imprimió libro alguno de este autor en la RDA. Estas "canciones difamatorias contra la guerra", canciones de amor, "consolaciones y revisiones", baladas sobre conflictos cotidianos en la RDA y "estímulos" socialistas no ocultan a sus maestros: François Villon, Heinrich Heine y Bertolt Brecht e incitan a aprender la dialéctica por placer: transmiten conocimientos, pero sin separarlos de las emociones. Efectos chocantes y ternuras sorprendentes, vulgarismos vocingleros y suaves caricias, bellas metáforas y sinceridad sin disimulos, rabia y tristeza, miedo y esperanza, desesperación y entusiasmo se dan la mano en una misma canción, entroncando todos ellos en la realidad. Bien interviene alguno de sus oyentes/lectores, bien pretende impulsarlos y cambiarlos, pero sin renunciar a la sensualidad, al disfrute tan necesario para el que quiera cambiar al leer y al vivir. En Biermann, el poema y la canción operativos cobran una nueva calidad.

Sarah Kirsch, al igual que Reiner Kunze y muchos otros, fue, durante años, incluida entre la nueva generación de escritores, promocionados con benevolencia. En 1967 aparece su primera colección importante de poemas, *Landaufenthalt (Estancia en el campo)*, y en 1973 la segunda con el título *Zaubersprüche (Conjuros)*. Los poemas de Sarah Kirsch suelen parecer espontáneos, ingenuos o idílicos. Pero tras repetida lectura se descubre el laborioso proceso de elaboración y la dimensión de conflicto que informa cada uno de sus versos —muchos de ellos empiezan por un "Yo....". Sarah Kirsch desea que, "caso de existir las brujas, éstas pudieran utilizar mis poemas como literatura especializada". Así la autora atribuye facultades mágicas a la poesía: transformarse ella misma, al amado, a los demás y a las cosas, estableciendo mediante el poema una comunicación no alienante, de la que carece la vida diaria con su idioma falto de magia.

Volker Braun es considerado, con toda justicia, la quintaesencia del nuevo lenguaje lírico de una generación que, conscientemente, siempre vivió en la RDA. A él ya no se le plantea la pregunta de la necesidad de una poesía política específica. La acción o la contemplación ya no dependen de la decisión del autor. La realidad ya no se "retrata" sino que se "franquea", distanciándose Braun decididamente de la "estética burguesa [!] de una función reflectora del arte". El lenguaje antitético-dialéctico de Braun, su "obsesión transformadora", su intención de "resolver, no disolver, las contradicciones" constituyen claramente una herencia de

[1] En realidad, se trata de un juego de palabras con el nombre de Engels = (de los ángeles), es decir, "en la lengua de Marx y de los ángeles". *[N. del T.]*

Brecht. Por otra parte, le distancia de éste el tono tempestuoso de los poemas —reminiscente más bien de Maiakovski—, lo que revela la presencia de alguien que considera superados los "tiempos sombríos" del fascismo y la guerra. Braun calificó su primer libro de poemas, *Provokation für mich (Provocación a mí mismo,* 1965), de "comentario personal sobre hechos en los que me vi involucrado de joven". En efecto, se trata de poemas provocativos, drásticos, poco elaborados, poemas en mangas de camisa, polémicos —como puede verse, en el conocido poema *Kommt uns nicht mit Fertigem (¡No nos vengáis con cosas hechas!)*. La rígida estructura de los poemas no tiene relevancia ni para el mismo autor.

Wir und nicht sie (Nosotros, no ellos, 1970) marca un rumbo nuevo, no dejando lugar para la anécdota personal e íntima, ocupándose de las dos sociedades alternativas, en los dos Estados alemanes, sobre el fondo común hasta 1945 de una desgraciada prehistoria.

Cuestión de calidad

Ninguno de los poetas importantes de esa generación —y menos aún Braun— empezó su labor poética en una línea de virtuosismo u originalidad. Al principio registramos gestos exagerados coloquiales y tendencias patético-declamatorias. Y aun así: en el oeste se ignoró durante mucho tiempo esa nueva calidad de la poesía de Rainer y Sarah Kirsch, Braun, Mickel, Czechowski y Kirsten, Bartsch y Biermann, porque existía una fijación con la denominada "estructura de la lírica moderna" —tal y como la representaba Benn en su poesía y la describía Hugo Friedrich—, imaginándose cualquier poesía no hermética como meramente epigonal. Rainer Kirsch, refiriéndose a los poemas de Mickel, acertó en su definición de la lírica de los mejores autores de su generación y, al mismo tiempo, en lo que la distinguía de las tendencias paralelas en Alemania Occidental: "Exactitud al tratar un tema: lo característico prevalece sobre lo estético, el reflejo nítido de la época, producto del marxismo y la continuación consciente de las clásicas técnicas estéticas".

Al margen de las primeras publicaciones poéticas de autores que tienen entre 25 y 30 años, durante los años 60 aparecen también colecciones de autores mayores, muchas veces decididamente escépticos, como Erich Arendt, Georg Maurer, Franz Fühmann, Johannes Bobrowski —cuya recepción tan sólo había comenzado por aquel entonces— y Günter Kunert. La importante lírica tardía de Peter Huchel sólo se publica en la RFA *(Chausseen, Chausseen [Carreteras, carreteras,* 1963]; *Gezählte Tage [Con los días contados,* 1972]).

Finalmente, tendremos que referirnos a tres poetisas de cierto rango, las cuales, por diferentes razones, no pudieron desarrollar su trabajo en la RDA. Son Inge Müller, mujer de Heiner Müller, la cual se suicidó en 1966 —en 1985 se publicó un libro póstumo *Wenn ich schon sterben muß (Si he de morir)*—, así como Christa Reinig y Helga M. Novak. Ambas abandonarían la RDA, a mediados de los 60, porque no podían publicar. Es decir que la RDA, ya durante aquella década, "renunció" a algunos de sus autores más importantes, encabezando la lista Peter Huchel y Uwe Johnson.

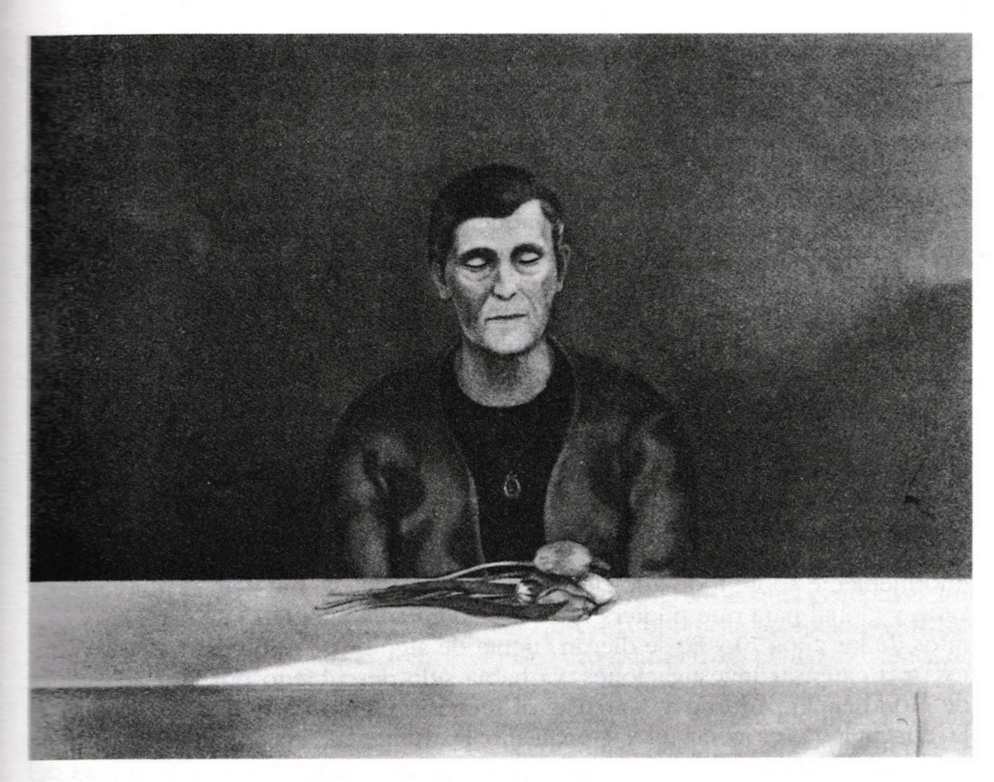
EN CONTRA DE LA RAZÓN INSTRUMENTAL: LITERATURA DE LOS AÑOS 70 Y 80. LA RDA EN PROCESO DE MODERNIZACIÓN

Los titulares que aparecían periódicamente en la prensa occidental sobre censura y prohibiciones, detenciones, expatriaciones forzadas o "voluntarias" de escritores de la RDA, podrían llevarnos a perder de vista unas transformaciones estructurales mucho más profundas que, entretanto, se habían convertido en verdadero reto, y tema dominante, de la literatura. La RDA, en los años 60, había terminado con éxito su reconstrucción económica, convirtiéndose en uno de los primeros países industrializados del mundo. Los años del "camino de Bitterfeld" y de la "literatura de llegada" (1959-1963) marcan la fase de mayor aproximación de los intelectuales a su país, a pesar de alguna que otra crítica aislada. Desde que se instaurara el NÖS[1] en 1963, organismo que mantenía la primacía del desarrollo de las fuerzas productivas, pero aunándola a unas máximas de eficacia económico-técnica extraídas del capitalismo, la identificación y lealtad, a veces ingenuas, fueron disminuyendo, poniendo en duda también la identidad de los escritores que tan sólida había parecido hasta la fecha. La transformación de la RDA en sociedad industrial socialista, como parte de la revolución científico-tecnológica (WTR[2]), puso al descubierto las consecuencias negativas que hasta ahora sólo se habían atribuido a la civilización capitalista occidental, en su fase decadente.

Bajo el reto del "Camarada Exigencias Objetivas", es decir, la presión de tener que imponerse en el mercado mundial como nación industrializada, se opera una forzosa modernización en amplios sectores del país. Puesto que no se encontraban alternativas para los objetivos de un crecimiento económico cada vez mayor y un incremento del consumo individual, esa "modernidad irreflexiva" se convirtió en "blanco del desarrollo" (Volker Gransow). Robert Havemann definiría esa evolución en los términos siguientes: "La 'calidad de vida' a la que aspira el socialismo de la RDA es la misma que el capitalismo ya está ofreciendo. Pero mientras que el capitalismo ya ha empezado a sufrir ataques de asfixia, por los efectos de su explosión consumista, la economía socialista, con su tecnología desfasada y obsoleta, se esfuerza en balde en seguir a la economía capitalista por caminos cada vez menos sensatos, intentando atraparla si es posible". La modernización invadirá hasta los últimos rincones de la sociedad de la RDA. El "dominio de la cosificación" (Winfried Thaa) alcanza un nuevo nivel. La automatización de la maquinaria y el procesamiento de datos no reducen la división del trabajo que se pretendía superar, sino que la agravan. La construcción industrial de viviendas en serie, con la monotonía del espacio estandarizado, convierte la vida diaria y el tiempo de ocio, según principio socialista, en empresa cada vez más ardua, contraria al concepto de una "vida plena, feliz y digna". La creciente burocracia, una forma de vida agitada, el "consumismo pequeño-burgués", la mentalidad de hacer carrera, así como la "brutalización y frialdad" en el trato interhumano, son síntomas que los ciudadanos de la RDA descubrieron en su propia sociedad. Por ello, el conocido historiador Jürgen Kuczynski habló en 1979 de las "nuevas contradicciones antagónicas [!]" que se estaban produciendo en el país.

---

1 NÖS = Neues Ökonomisches System (Nuevo Sistema Económico). *[N. del T.]*
2 WTR = Wissenschaftlich-technische Revolution. *[N. del T.]*



Wolfgang Mattheuer: "La distinción" (1973-74)

Cinco culturas

Ante tal estado de cosas, la constelación cultural de la RDA experimenta importantes cambios en los últimos veinte años. En la hegemonía cultural no existían ya solamente dos sino tres culturas dominantes. A la "meta cultural comunista" y a la "cultura tradicional alemana" —a la que pertenecen también lacras autoritarias como Prusia y el régimen nazi—, se sumaría —según Volker Gransow— una "cultura industrializada con sus fetiches de crecimiento, seguridad y eficacia, pero también con el consumismo y la alienación". Sobre una base de formas similares de producción, de las mismas tecnologías y una forma de vida parecida, fueron surgiendo unas estructuras simétricas en Oriente y Occidente, las cuales hacían a veces más palpables las convergencias que las divergencias entre los dos sistemas. A ello se sumaba que los dirigentes de la RDA ya no tenían que vérselas únicamente con una cultura oposicional marxista de "verdaderos socialistas" —Havemann, Biermann y Bahro, hasta Volker Braun—, sino, y cada vez más, con una subcultura alternativa que ya no mostraba interés alguno por los modelos socialistas. Esta subcultura buscaba nuevas formas de vida en un entorno desnaturalizado. Las nuevas corrientes sociales —grupos pacifistas, ecologistas, antinucleares, feministas y de minorías, como homosexuales y lesbianas— encarnaban una nueva conciencia postmaterialista, profundamente reñida tanto con el marxismo como con el consumismo calcado de Occidente.

Inseguridad

También los autores mayores se sintieron cada vez más inseguros: ¿Acaso era esto el socialismo, aquello radicalmente diferente por lo que tanto se habían esforzado? ¿A qué se había reducido aquel movimiento, siempre ascendente, hacia la emancipación de todos los individuos, más allá de una innegable mejora económica? ¿En qué se diferenciaba el Estado nuevo del viejo —y del vecino de Occidente—, si no se conseguía eliminar los viejos defectos, erigiéndose el crecimiento económico y la racionalidad utilitaria en nuevos valores? Así se inició un proceso de cambio mental, distanciándose los autores de la fe a favor de la reflexión, y de la idea del progreso histórico (prácticamente automático) e incluso de la Ilustración (como origen histórico del racionalismo moderno) y de la concepción marxista del futuro. Ciertamente, algunos acontecimientos como la invasión de Checoslovaquia por parte de tropas del Pacto de Varsovia —entre las que se encontraban algunas de la RDA— en 1968, así como la expatriación de Biermann o la ocupación soviética de Afganistán, aceleraron esa evolución y turbaron enormemente sobre todo a los jóvenes. Pero el proceso fue demasiado generalizado y global para que pudiera resumirse puntualmente. Los intelectuales y literatos de los años 70 y 80 se dieron cuenta de algo que tres o cuatro décadas antes, tras extensas investigaciones, ya había sido descubierto por la teoría crítica de Horkheimer, Adorno y Marcuse: el reconocimiento de que la "dialéctica de la Ilustración", es decir, el racionalismo instrumental, era arena movediza no sólo para la civilización Occidental capitalista, sino también para la socialista del Este.

VIII Congreso del Partido, expatriación de Biermann y sus consecuencias. 1971, ¿punto de inflexión?

Durante mucho tiempo se creyó que el VIII Congreso del Partido del SED, celebrado en junio de 1971, había traído un cambio en la política de la RDA e incluso un cambio en la historia del país. En el caso de la literatura, es cierto que ese congreso le otorgó una especia de licencia general (con permanentes reservas), impulsando así una vida literaria muy activa y controvertida. Ahora bien, no fue el congreso propiamente dicho el que generó esa literatura; éste tan sólo se limitaría a autorizarla. Promotores fueron algunos autores y las condiciones de vida desde mediados de los años 60, aunque Plenzdorf tuviera que guardarse su nuevo Werther "en el cajón". Ningún teatro pudo estrenar *Los volcadores* de Braun, ni tampoco se dieron a conocer las *Reflexiones sobre Christa T.,* de Christa Wolf. El año 1971 es, por tanto, una cesura importante, pues fomentó la publicidad de la literatura crítica de la RDA.

El nuevo Primer Secretario del Comité Central del SED, Erich Honecker, había acuñado una frase, en su discurso de diciembre de 1971, que desde entonces no cesó de ser repetida, invocada e interpretada: "Si partimos de la posición firme del socialismo, a mi juicio no pueden existir tabúes en el campo del arte y la literatura. Ello se refiere tanto a cuestiones de contenido como de estilo, o, en resumidas cuentas, lo que denominamos maestría artística". Todo lo cual parecía indicar que los socialistas convencidos podían escribir sobre cualquier tema y con todos los

medios artísticos a su alcance, siempre que se responsabilizaran ante sí mismos, y no ante una instancia del partido. Pero, ¿qué quería decir Honecker con "posición firme del socialismo"? Biermann, quien hablaba "en lengua de Marx y Engels" pero seguía condenado al silencio en la RDA, por lo visto no ostentaba esa posición, ni tampoco Reiner Kunze. Y asimismo Volker Braun, Stefan Heym, Rainer Kirsch, Günter Kunert y Heiner Müller tuvieron que doblegarse —mucho antes de la expatriación de Biermann— a las prohibiciones de impresión y representación vigentes durante aquellos "años liberales", pasando por alto autores más jóvenes como Thomas Brasch o Stefan Schütz.

Tras haberse producido, a lo largo de1972 en la revista *Sinn und Form,* un debate acalorado entre poetas, críticos académicos y oficiosos del partido, constituyendo su epicentro los puntos de vista poco ortodoxos de Adolf Endler, *Die neuen Leiden des jungen W. (Nuevas desventuras del joven W.)* de Ulrich Plenzdorf se convirtió en piedra de toque de esa "destabuización". El relato apareció en marzo de 1972 en *Sinn und Form,* estando pensado, originariamente, para guión de cine. Desde el verano de 1972 la obra homónima se representó en 14 teatros de la RDA con un éxito gigantesco. Es comprensible que muchos críticos oficiosos reaccionaran con brusquedad o frialdad ante el libro de Plenzdorf. Porque, desde el punto de vista del partido, este libro entrañaba no pocos peligros: subjetivismo, aversión a las normas, crítica al culto de la personalidad y a la optimista recepción de la herencia clásico-burguesa. En una encuesta de la revista *Forum,* el 40 por ciento de los jóvenes encuestados se declararon partidarios de la crítica de Edgar y un 60 por ciento dijeron poder imaginarse como amigos de Edgar, lo cual dio lugar a cierto recato por haberse producido un fenómeno de "falsa" identificación con un personaje popular entre la juventud. Sin embargo, no se prohibió ni el texto en prosa ni la versión teatral. Parecía que no se había traspasado aún el límite de lo que el modelo de la "sociedad literaria" podía tolerar.

Límites, también para la literatura

Los debates en torno a las *Nuevas desventuras* de Plenzdorf eran sintomáticos de los límites que se seguían imponiendo a toda literatura conflictiva. También Stefan Heym sufriría idénticas decepciones al intentar publicar su novela *Cinco días de junio,* cuya primera versión, titulada *El día X,* en vano esperaba editor desde 1959. El manuscrito corrió de mano en mano, ocupándose de él también altos funcionarios del partido. Finalmente, vivió una segunda versión —se publicó en 1974 en la RFA—, la cual puede ser interpretada como visión del 17 de junio de 1953 desde una "posición firme del socialismo" —una mezcla de reportaje histórico-documental y *thriller* político, entreverado con elementos folletinescos, con lo cual se daba continuidad a una tradición estancada desde finales de la República de Weimar: el exitazo periodístico de actualidad. Ahora bien, Honecker, ya en 1965, había recriminado a dicha novela el ofrecer una "descripción completamente falsa de los acontecimientos", y el partido avalaba su opinión. El tema del 17 de junio seguía siendo tabú.

Expatriación de Biermann

Transcurrido poco más de un año desde la publicación del explosivo relato *Unvollendete Geschichte (Historia inconclusa,* 1975) de Volker Braun, el engañoso equilibrio entre desaparición de tabúes y conservación del orden estatal en lo literario se derrumbó cual castillo de naipes. La RDA expatrió a Wolf Biermann, iniciándose así reacciones en serie contra literatos no gratos y sanciones oficiales contra ellos, si bien el asunto Biermann no fue más que la mecha. Sin él se habría producido al igual, tarde o temprano, el enfrentamiento abierto de los autores críticos con el estado.

Biermann, al que se le había sugerido la emigración ya en 1974, había obtenido permiso, en noviembre de 1976, para un viaje a la RFA con el fin de dar unos conciertos, invitado por el sindicato de los trabajadores del metal (IG-Metall). Una vez retransmitido su concierto de Colonia por la televisión federal —espacio que pudo verse en prácticamente todas las pantallas de la RDA—, el politburó del SED tomó una medida que, obviamente, ya tenía decidida con anterioridad: el 17 de noviembre de 1976 se le retiraba a Wolf Biermann la ciudadanía de la RDA, con lo cual se le prohibía regresar al país de su adopción. Los días posteriores a la expatriación de Biermann demostraron la solidaridad y valor cívico de muchos artistas importantes de la RDA —algo que no sorprendió, pero que no se esperaba, en verdad, que alcanzara tales dimensiones. Al menos se puso de relieve cuántos de ellos deseaban un socialismo democráctico más independiente y más tolerante, en el sentido de Rosa Luxemburg. El mismo 17 de noviembre, doce autores de la RDA redactaron y firmaron la siguiente carta abierta: "Wolf Biermann ha sido y sigue siendo un poeta incómodo, lo que le acerca a muchos poetas del pasado. Nuestro estado socialista, pensando en las palabras de Marx en su "18 Brumario", según las cuales la revolución proletaria debería criticarse a sí misma sin cesar, debería saber tolerar esa incomodidad, al contrario que otras formas anacrónicas de sociedad. No nos identificamos con todo lo que Biermann dice y hace, distanciándonos al mismo tiempo de cualquier intento de utilizar el asunto Biermann en contra de la RDA. Él mismo nunca suscitó duda alguna, ni tampoco en Colonia, por cuál de los dos estados se inclina, a pesar de su crítica. Protestamos por su expatriación, rogándoles reconsideren su decisión". Encabezaban la lista de firmas Sarah Kirsch, Christa Wolf, Volker Braun, Franz Fühmann, Stephan Hermlin, Stefan Heym, Günter Kunert, Heiner Müller, Rolf Schneider, Gerhard Wolf, Jurek Becker, y Erich Arendt. A ellos se sumaron, al cabo de pocos días, más de 70 artistas e intelectuales. Otros, como Reiner Kunze o Bernd Jentzsch, quien se encontraba en Suiza, formularon sus propias protestas.

La expatriación de Biermann fue una medida decisiva, resultando, años más tarde, cesura tajante en la evolución político-cultural. Pero fueron aún más graves sus secuelas. Los gremios de partidos y órganos estatales empezaron a aplicar un bien calculado instrumentario de sanciones que abarcaba desde la detención o el arresto domiciliario, pasando por la exclusión de organizaciones, sanciones de partido y prohibición de publicar, hasta la concesión, sorprendentemente rápida, de peticiones de emigración —pero esto último sólo para intelectuales incómodos.

La sociedad literaria de la RDA experimentó un cambio esencial porque ya no contaban entre sus filas toda una serie de artistas que habían colaborado, visiblemente o desde la retaguardia, en su formación. Y si al principio podía esperarse



Funda de disco - Biermann en su piso de la Chausseestraße 131.
"No esperes tiempos mejores"

que la fase de emigración sería relativamente breve, afectando sólo a unos cuantos escritores de talla, hoy en día se constata que la RDA sufrió por ese éxodo una grave pérdida de cerebros, aunque tal calificativo no lo merezca la totalidad de los cien escritores exiliados que se llegaron a contabilizar.

Se promulgaron nuevas leyes más severas como medio de intimidación y sanción a escritores, las cuales podían aplicarse o retenerse a discreción, como amenaza eficaz. Desde 1979 se aplicó, en algunos casos de escritores, la ley de divisas, siempre y cuando éstos hubieran publicado obras en editoriales federales, sin que la Oficina para Derechos de Autor se lo hubiera autorizado previamente. En los años anteriores, varios autores se habían acogido al derecho de libertad de expresión, publicando libros en la RFA cuando éstos no podían publicarse en la RDA: Biermann, Heym, Kunert y Heiner Müller. Hasta 1979, las autoridades de la RDA habían tomado a la ligera estos casos de ilegalidad. Pero ahora aplicaban contundentemente la ley de divisas en el caso de Robert Havemann y Stefan Heym.

La Asociación de Escritores y la autoridad

En medio de este enfrentamiento, no puramente ideológico al degenerar en intrusiones estatales en cuestiones literarias, la Asociación de Escritores, desempeñó un papel poco honroso al dar la razón, finalmente, a las autoridades. Como resultado del 7º Congreso de la Asociación, en mayo de 1978, Hermann Kant relevó en la presidencia a Anna Seghers, ya de 78 años. De los doce firmantes de la declaración Biermann, sólo Hermlin y Braun tomaron parte en el congreso. Los otros diez o bien no habían sido nominados como delegados, no deseaban participar o ya no eran miembros de la asociación, caso Becker y Müller.

El escándalo volvió a estallar un año más tarde tras los procesamientos, por delito de divisas, de Havemann y Heym. Ocho escritores dirigieron una carta a Honecker en donde decían, entre otras cosas: "Cada vez con más frecuencia se ven intentos de difamación, silencio o [...] persecución a escritores críticos. Se pretende evitar la publicación de obras críticas vinculando la censura a las leyes penales." En consecuencia, en junio de 1979 fueron excluidos de la Asociación los autores de la carta: Bartsch, Endler, Poche, Schlesinger y D. Schubert, así como Heym, Jacobs, R. Schneider y Seyppel; Erich Loest se anticipó en Leipzig a su exclusión, abandonando "voluntariamente" la Asociación. Una vez más, el partido había conseguido la ruptura con importantes autores. Desde 1976, la Asociación de Escritores perdió, por exclusión o dimisión, un total de 30 autores.

¿"Glasnost" en la RDA? Política cultural de los años 80

En marzo de 1985, Mijaíl Gorbachov se hace cargo de la presidencia de la URSS. Es de sobra conocido que desde entonces se iniciaron grandes cambios, en aquel país y en el resto del mundo. Habrá que preguntarse hasta qué punto estos cambios afectaron también a la vida pública y a las artes en la RDA.

Los primeros años de la década de los 80 dieron escasos motivos de optimismo para la literatura —así lo indica el incesante flujo de autores emigrados. Los funcionarios de la cultura seguían con sus prácticas agresivas, pero fomentando la falsa imagen de una sana conciencia del propio valor. El director general del Teatro Popular de Rostock, Hans-Anselm Perthen, opinaba a principios de 1981 que la RDA no debía preocuparse por la salida "de algunos escritores y artistas": "Un pueblo con buenos políticos no necesita malos poetas." Aunque el IX Congreso de Escritores de 1983 intentó conciliar tales extremos —Hermann Kant habló de "sensibles pérdidas" que habían afectado a la Asociación—, ello no supuso, ni mucho menos, un nuevo punto de partida. Es verdad que de 1980 a 1983 el tema de la automutilación de la RDA fue desplazado por otros más apremiantes. La resolución de rearme que en 1979 se había tomado en el Oeste, especialmente en el Bundestag, convirtió definitivamente a la Tercera Guerra Mundial en una amenaza muy real y, en opinión de muchos, casi inevitable. El 13 y 14 de diciembre de 1981 se organizó en Berlín-Este el (Primer) "Encuentro Berlinés para el Fomento de la Paz", en el que participaron unos 90 artistas y científicos del Este y del Oeste. Numerosos encuentros entre autores de ambos sistemas tienen lugar, tras haberse dictaminado que ninguno de los dos sistemas era el único responsable de la amenaza, sino los

dos —siendo producto de la misma "civilización agonizante" (Christa Wolf). En un segundo encuentro en La Haya, en mayo de 1982, se manifestó, bien a las claras, la escasa capacidad de consenso por ambos lados, incluso con el peligro de la escalada nuclear. Muchos de los autores más significativos ya ni siquiera acudieron. Pero habrá que valorar los dos congresos en sus justas dimensiones por haber intentado llamar la atención sobre la distancia que mediaba entre el espíritu y el poder en tiempos de un real peligro de guerra mundial.

La "nueva forma de pensar"

Cuando en 1985-86 se inicia en la Unión Soviética la reforma de Gorbachov, entendiéndose el concepto de "glasnost" como transparencia de todos los procesos sociales, aunada a una aclaración sin restricciones de la propia historia, la política cultural de la RDA reaccionó con gran recato, si no rechazo. Se minimizó la "nueva forma de pensar" de Gorbachov, calificándola de asunto interno de la URSS o incluso de un mero "cambio de ambiente" (Kurt Hager), al que no convenía imitar. Novelas críticas de Chinguis Aitmatov, Valentin Rasputin o Yuri Trifonov o películas de Elena Klimov o Abuladse tuvieron dificultades para abrirse camino o fueron prohibidas, mientras que se representaba la obra de Mijaíl Shatrov *Dictadura de la conciencia.*

En los últimos años de existencia de la RDA se fueron multiplicando las voces que exigían la aplicación del concepto de "glasnost" a la vida cultural de la RDA. Aunque hubo también casos de prohibición de libros y obras, pudieron ver la luz tres de los libros más importantes de la "nueva forma de pensar": la novela de Günter de Bruyn *Neue Herrlichkeit (Nuevo esplendor),* la novela de Volker Braun *Fulano y Mengano,* y *Horns Ende (El final de Horn)* de Christoph Hein, la cual trataba abiertamente de las consecuencias del estalinismo en la RDA de los años 50. En 1986 se firma el convenio cultural interalemán, que no tendría efectos espectaculares, pero sí pequeñas consecuencias positivas: tournées recíprocas de teatro, más lecturas públicas, Días del Libro y Cine de la RDA en ciudades federales, contactos más amistosos entre científicos y una colaboración de las dos bibliotecas nacionales de Leipzig y Frankfurt del Main. Christa Wolf, Heiner Müller y Volker Braun recibieron la mayor distinción literaria de la RDA, el premio nacional. En 1987 se publicó, por primera vez en la RDA, a Günter Grass, se estrenó a Samuel Beckett y se debatía, sin trabas, sobre Nietzsche. En el X Congreso de Escritores, de noviembre de 1987, Christoph Hein y Günter de Bruyn arremetieron contra la censura. Ahora bien, fracasó la iniciativa de readmitir a los autores excluidos en 1979. La Asociación vio con malos ojos la "Umbau" ("renovación") exigida por Volker Braun y no aceptó la alternativa de éste bajo el lema "fe o glasnost, sumisión o nueva forma de pensar".

Movimiento alternativo

Si dejamos a un lado los autores establecidos y las instituciones literarias para fijarnos en el trato que el Estado dio al nuevo movimiento alternativo de la RDA —ecológico y pacifista—, resultará aún más pesimista la valoración de hasta qué punto la "nueva forma de pensar" había ganado terreno, lo que es extensible a la literatura practicada por una joven subcultura. La política oficial distaba mucho de permitir críticas y protestas públicas —y más todavía en los casos en que éstas se

fueron extendiendo. Tales conflictos llegaron a su punto álgido con las detenciones praticadas después de la manifestación Luxemburg-Liebknecht, el 17 de enero de 1988, las cuales afectaron también al cantautor de 25 años Stephan Krawczyk y su mujer, la directora de cine Freya Klier. Krawzcyk, en un principio cantor oficialmente aclamado, pero al que desde noviembre de 1987 se le había prohibido actuar incluso en iglesias, y su mujer Klier optaron por emigrar a la RFA a principios de 1988, seguramente presionados, con lo cual la juventud crítica perdía, por segunda vez tras la expatriación de Biermann en 1976, una figura simbólica. Pero las comparaciones entre 1976 y 1988 indujeron a algunos errores. Lo interesante es que esta vez no hubo manifestaciones de solidaridad por parte de renombrados artistas, como en 1976 o 1978. Este proceso seguía siendo asunto de los jóvenes alternativos o luchadores por los derechos civiles.

¿Realidad o ficción? Aspectos de la crítica a la civilización en la narrativa

Por el año 1970, Kurt Batt, un perspicaz crítico literario y lector de Rostock, había reprochado repetidamente a la literatura en prosa de la RFA que ésta había amordazado la tradición, interiorizando la revuelta (política) y ejecutando al narrador como sujeto responsable de lo narrado. Por el contrario, Batt diagnosticó, satisfecho, sobre la literatura de su país: "Aquí [en la RDA] narrar no significa hablar consigo mismo como un mudo, sino que es un diálogo que necesita un interlocutor, por ser ésta una característica del género humano; pero tal diálogo sólo puede desarrollarse en una sociedad en donde la gente viva junta y no unos contra otros, una sociedad en donde se dé la comunicación." La literatura de la RDA repite, durante los años 70 y 80, un proceso con ciertas modificaciones, característico de la narrativa europea (occidental) entre 1910 y 1930. La prosa de la RDA se "modernizó" —"al mismo tiempo" que el mundo occidental— a una velocidad indicativa del posterior fracaso de la revolución social, es decir, la adaptación de la revolución democrático-socialista a la inmóvil sociedad industrial del socialismo real.

Modernización de la narrativa

Mientras se mantenía incólume la fe en la practibilidad de un orden socialista humano, la fe en un progreso imparable y, por lo tanto, también la fe en el marxismo —entendido como sistema didáctico cerrado—, perduraba la fe en la integridad o elementos antimodernistas y ortodoxamente realistas en la narrativa, que reflejaba una cosmovisión cerrada, con fe en el progreso, positiva en general. De ahí que no sólo las novelas de reconstrucción de los años 50 sino también la "literatura de llegada" hacia 1960 y las novelas de desarrollo eran en su esquematismo y en la construcción del argumento muy afines a los modelos tradicionales. Este esquematismo en la elección del héroe y retrato de los personajes evidenciaba la imposibilidad, en una estética dirigida desde fuera, de adoptar formas abiertas de la modernidad. Hubo excepciones en Uwe Johnson, Johannes Bobrowski, Christa Wolf y —aunque sin repercusión pública por aquel entonces— en Fritz Rudolf Fries y Erich Köhler, así como —con algunas reservas— también en Hermann Kant y Erwin Strittmatter. La prosa de estos autores evidencia, en primer lugar, la pene-

tración de momentos reflexivos, especialmente en el redescubrimiento del narrador, y de una subjetivación, diferenciación y perspectivación, avanzando desde la unidimensionalidad hacia la "superficie infinitamente intrincada" (R. Musil) de la vida y hacia la textura verdadera de la sociedad. Esta narrativa desconfía de la cronología y causalidad "objetivas". Apuesta por el ejemplo individual, esquivando las generalizaciones —siendo éstas engendros de una razón que se pretende absoluta.

"La fantasía al poder"

Un aspecto específico de la última narrativa de la RDA y que la distingue claramente de la prosa de la modernidad clásica, consiste en su resistencia al dictado de la razón instrumental, la cual afirma ser la única cosmovisión realista. La nueva narrativa rechaza, al mismo tiempo, la "mímesis de lo anquilosado y enajenado" (Adorno). Se sustrae a la "influencia de la realidad memorizada" (de nuevo, Adorno), no por vías del escapismo sino inventando imaginaciones, fantasías y ficciones como segunda realidad distinta de la primera que le ha sido impuesta. Donde la "fantasía es casi un delito", como escribiera Ernst Bloch tiempo atrás, la literatura se propone ahora como lema: "La fantasía al poder". Contra una coalición del terror apoyado en la falocracia, la violencia y la guerra, y un racionalismo meramente tecnológico, se opone la viva imaginación recuperada, el "pensamiento metafórico". Irmtraud Morgner, en su novela de brujas *Amanda,* pone en boca de la sirena Arke: "No era el desarrollo del pensamiento abstracto lo que me hacía la vida imposible, sino el exclusivismo de éste que no sólo impedía seguir desarrollando el pensamiento alegórico sino que lo destruía. Me deprimía pensar que la historia del pensamiento sigue su curso de la misma manera beligerante que la otra. [...] Tal despojo de la destrucción es la apropiación figurada del mundo". Morgner forma parte de aquell(o)as autor(e)as que intentan anular el resultado de ese proceso de represión, procurando recuperar metódicamente el "pensamiento figurado", el poder de la imaginación. Para ello, Morgner se remonta a viejos mitos, cuentos, sagas y leyendas, pero sin volverlas a contar sino transformándolas, retejiéndolas, reorganizándolas según sus propios anhelos y sueños. Con la ayuda de estos recursos enajena y hechiza lo cotidiano y vulgar para que el lector intuya la posibilidad de que existen alternativas —todavía improbables y maravillosas— a la vida actual.



Irmtraud Morgner (1933-1990)

La fantasía ilimitada

Los textos fantásticos de Morgner practican el traspaso constante de las fronteras de la realidad empírica, una realidad calculada, petrificada y violenta, expuesta a la solución de lo de-mencial, a-locado y fantástico. Porque en una situación sociohistórica, caracterizada por un exceso de sistematización, funcionalidad y orden, el arte debe destruir ese orden, desordenándolo, siendo semánticamente anarquíco. Heiner Müller confirma: "La RDA es también un Estado industrial con tendencia [...] a suprimir e instrumentalizar la fantasía, o, en todo caso, de estrangularla. Y creo que nuestra principal función política es la de movilizar a la fantasía".

Aparte de Irmtraud Morgner, fueron, sobre todo, Fritz Rudolf Fries *(Alexanders neue Welten [Los nuevos mundos de Alejandro,* 1983]; *Verlegung eines mittleren Reiches [Traslado del reino de en medio,* 1985, redactado en 1967]) y Christa Wolf quienes reinstauraron la invención y la ficción literaria. En 1973 aparece el tomo de relatos de Christa Wolf *Unter den Linden (Bajo los tilos)* con tres "historias inverosímiles", donde ataca la generalizada fe en las ciencias y la tecnología. Caminos similares fueron los que emprendieron los autores de las antologías *Blitz aus heiterm Himmel (Un rayo en tiempo sereno,* 1975) y *Die Rettung des Saragossameeres (Salvación del Mar de los Sargazos,* 1976), Franz Fühmann con sus narraciones *Saiäns Fiktschen (= Science fiction/Ciencia ficción,* 1981) y Rainer Kirsch con los cuatro relatos, recogidos en *Sauna oder die fernherwirkende Trübung (Sauna o el enturbiamiento desde lejos,* 1985). Al igual que en los libros citados, se trata, fundamentalmente, de lo contradictorio en un mundo en el que aparentemente todo funciona a la perfección; donde adquieren cada vez más relevancia los aparatos técnicos y políticos y la incalculable subjetividad humana que como "fallo en el sistema" puede hacer que todo se derrumbe, o por lo menos, que amenace con derrumbarse. La utopía de una vida mejor se trueca en una imagen negativa, convirtiéndose en utopía admonitoria.

No se debe pasar por alto que desde 1975 existía en la prosa de la RDA una fuerte corriente contraria a la mencionada tendencia hacia la ficcionalidad ampliada. Es la denominada literatura factográfico-documental. Pero, bien mirado, se percata uno de que no es una corriente propiamente contraria. Porque el hambre de historias auténticas, verdaderas y verosímiles es sintomático también de una necesidad insatisfecha con la rutina de la vida diaria y con los reportajes oficiales de la prensa o televisión. Los relatos de experiencias, libros de viajes, diarios, memorias, reportajes, sumarios y entrevistas sin retocar prometen una autenticidad que, normalmente, no se admite en la literatura ficcional. ¡Cuán mayores debían ser las expectativas frente a la literatura documental en un país donde la literatura tenía, en general, una "función sustitutiva del periodismo" (Thomas Brasch), por falta de una opinión pública que funcionase!

Documentalismo

Los comienzos de la literatura documental en la RDA fueron ejemplificadores. En 1973 había editado Sarah Kirsch cinco relatos, grabados en cassette, con el título *Die Pantherfrau (La mujer pantera)*, en donde cinco mujeres de la RDA, de distintos estratos sociales, narraban su propia vida. En 1975 aparece el libro *Guten Morgen, du Schöne - Frauen in der DDR. Protokolle (Buenos días, hermosa - Mu-*

jeres en la RDA. Testimonios), editado por la austríaca Maxie Wander y que cambiaría de súbito el paisaje literario del país. Nunca se había oído hablar a mujeres de manera tan directa y sin disimulos. Con autonomía y elocuencia comentan, en conversaciones con la editora, su historia vital, socialización familiar —durante la era del Estado RDA—, nueva familia, trabajo, sexualidad, así como las esperanzas y deseos irrealizados. Al hablar exploran un territorio desconocido; al recordar la vida pasada proponen nuevas posibilidades de convivencia o de vida en solitario. Pocos libros revelan tanto de la RDA como los "protocolos" de Maxie Wander; pocos libros infunden tantos ánimos al conceder la palabra a mujeres, a personas que se niegan a adaptarse, imponiendo su exigencia de autodeterminación en la vida diaria.

Las transcripciones de Maxie Wander parecían haber roto una barrera. La literatura documental, que en la RFA se había cultivado desde 1967-68 en el marco de una politización general, fue cobrando más y más importancia en la RDA. Al principio, se trataba, sobre todo, de libros de mujeres con intención emancipatoria y en forma de relatos de vivencias, reportajes o "testimonios". Más tarde se les sumarían también "libros de hombres" como *Männerbekanntschaften. Freimütige Protokolle (El trato con hombres. Testimonios francos,* 1986) de Christine Lambrecht y *Männerprotokolle (Testimonios masculinos,*1986) de Christine Müller. Posteriormente, la gama de la literatura factográfica se fue ampliando enormemente, investigando, a lo largo y a lo ancho, la sociedad de la RDA en busca de noticias auténticas.

Ámbitos temáticos

Ya a principios de los años 70, la prosa de la RDA en su conjunto rechaza el postulado de una "comunidad socialista de hombres" armoniosa, representando, cada vez más, las relaciones problemáticas —e incluso el fracaso y ruina— entre el individuo y la sociedad. La narrativa va centrándose en experiencias y trayectorias de individuos, a quienes otros individuos o instituciones sociales, con su reglamentación autoritaria y utilitaria, han jugado una mala pasada. Los autores están cada vez más dispuestos a retratar conflictos, de los que van cobrando conciencia en sus obras. Con más frecuencia se busca (y se encuentra) el fallo, el fracaso, la culpa no sólo en el individuo sino también en la colectividad, en el Estado, en el partido. Los héroes literarios se desarrollan, de manera menos esquemática, según el patrón establecido de una "imagen socialista del hombre" —categoría que ha quedado obsoleta. Siguiendo el ejemplo de Christa T., éstos no son ni "típicos" ni modélicos. Pero, en cambio, son más vivos, más sensuales, más verosímiles. La búsqueda de felicidad del individuo, su tristeza, su fracaso, su agonía y muerte se han convertido en temas corrientes; una "llegada" sin problemas al "socialismo real" será más bien la excepción.

"Vida deteriorada"

La nueva literatura narrativa representa al "individuo en apuros" y su "vida deteriorada" (Heinrich Mohr), no en un tono vagamente acusador, sino en el de quien investiga, muy a fondo, las circunstancias de la gestación y reproducción de tal situación, ilustrándola literariamente. Donde mejor se patentiza es en la prolijidad y exactitud con que, sobre todo la prosa reciente, tematiza la situación de los niños y jóvenes en la sociedad de la RDA. Plenzdorf había dado un ejemplo con su

novela/teatro *Las nuevas desventuras del joven W.* (1972), al transgredir, no sólo tabúes de contenido, sino también normas lingüísticas con su "jerga juvenil". Lo mismo que "Old Werther", el Edgar Wibeau de Plenzdorf sufre los efectos de las rígidas exigencias y la adaptación obligada de una sociedad, en la que, al igual que la descrita por Goethe hacia 1770, los hombres, de manera palmaria, viven solamente para trabajar, y en el fondo tienen miedo de la propia libertad. El acierto literario de Plenzdorf fue seguido muy pronto por otros textos que nos presentan a jóvenes con idénticos problemas y que reclaman la autorrealización, por ejemplo *Reise nach Jaroslaw (Viaje a Yaroslav,* 1974) de Rolf Schneider y, sobre todo, *Unvollendete Geschichte (Historia inconclusa,* 1975) de Volker Braun. Este último no pudo publicarse durante trece años, al ser estimado, obviamente, demasiado auténtico. Al final del relato, dos jóvenes enamorados se dan cuenta de su situación manipulada y subordinada, y empiezan una nueva vida al encontrarse manipulados pero no destruidos. La última frase reza: "Aquí empezaron otras historias sin haber terminado la anterior".

No deja de sorprender que en la RDA se cultivara últimamente un género que normalmente se asocia al estado guillermino hacia 1900: la historia de colegiales. Esta suele demostrar cómo el colegio, con su rutina, fomenta la adaptación, la competitividad y el arribismo, como puede verse, por ejemplo, en las novelas de Alfred Wellm, Günter Görlich y Jurek Becker *(Schlaflose Tage [Días en blanco,* 1978], publicado en la RFA), y en los relatos de Erich Loest, Reiner Kunze *(Die wunderbaren Jahre [Años maravillosos,* 1976, sólo en la RFA] o Plenzdorf *(kein runter kein fern [sin permiso y sin tele],* 1978, también publicado únicamente en la RFA). Un tabú aún mayor que la institución escolar lo fue sin duda el ejército, tabú que se tematizó en textos de Jürgen Fuchs, quien se transladó en 1977 a la RFA después de su pena carcelaria *(Fassonschnitt [Corte rapado,* 1984]; *Das Ende einer Feigheit [Fin de una cobardía,* 1988]).

Literatura feminista

Aparte de los niños y los jóvenes, por fin también hicieron su entrada en la literatura de la RDA las mujeres, y lo harán dejándose sentir. Las mujeres escriben ahora sobre mujeres que formulan sus exigencias a una sociedad "de hombres", buscando conquistar su naturaleza según sus propias ideas, entendiendo la historia de su vida y la de su sexo como inacabada, como una cuenta por saldar. Ya hemos mencionado las entrevistas ejemplares de Sarah Kirsch y Maxie Wander. Otras pioneras de la literatura feminista de la RDA con voz propia fueron con sus novelas Brigitte Reimann *(Franzica Linkerhand [Francisca la Zurda]),* Gerti Tetzner *(Karin W.)* e Irmtraud Morgner *(Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz [Vida y aventuras de la trovadora Beatriz],* aparecidas las tres en 1974. A lo largo de los últimos años, hallaron continuidad en los relatos de Helga Schubert, Helga Königsdorf, Christine Wolter, Charlotte Worgitzky, Brigitte Martin, Angela Stachowa, Rosemarie Zeplin, Helga Schütz, Christine Lambrecht, Gabriele Eckart, Monika Maron, Christa Moog, Katja Lange-Müller y Barbara Honigmann (las cuatro últimas sólo publicadas en la RFA).

Irmtraud Morgner

El libro más apasionante y más extraño de la nueva literatura feminista es, desde luego, la novela de montaje *Trovadora Beatriz* de Irmtraud Morgner. La autora es exigente con sus lector(as)es, hace magia, sueña, fantasea y cabalga por la historia universal, infringiendo las leyes de tiempo, espacio y verosimilitud. La trobadora Beatriz de Díaz es despertada, como la Bella Durmiente, de un sueño de 800 años justo en el año 1968. A partir de ese momento examina el mundo para ver si se ha vuelto habitable para las mujeres o si sigue siendo una "sociedad de negreros de mujeres". La visión forastera e histórica de la trobadora facilita al lector (de la RDA) el ver también con ojos nuevos la actualidad familiar y concebirla como susceptible de cambios. Este principio estructural del distanciamiento mediante la historización, el montaje, la confrontación y comparación entre términos dispares se encuentra por todas partes en la novela: narraciones, canciones y poemas, leyendas, sueños, noticias de prensa, memorias de investigación, pasajes de un libro de educación sexual, fragmentos de las ciencias alimentarias, etología e historia actual —guerra del Vietnám—, entrevistas, etc., están intercalados en la acción —a veces de forma documental, a veces ficticia. En la continuación, *Amanda. Una novela de brujas* (1983), se presencia el retorno de la trobadora como sirena, provista de un cuerpo de pájaro y cabeza humana. Sirviéndose de materiales secretos del Blocksberg[1], Amanda escribe ahora la historia completa y veraz de la consabida Laura Amanda, historia de un ser bimorfo que, como todas las mujeres, está escindido en una parte "servible" (que funciona en la tierra) y otra "inservible" (de bruja). La tercera parte de la trilogía —aún por escribir— deberá tratar de la reunificación de las partes separadas.

Lo dudoso del "principio esperanza"

Los libros de comienzos y mediados de los años 70 están generalmente inspirados en el principio de la esperanza: concretamente, en una fe en la utopía de una sociedad mejor, socialista en un sentido enfático. A partir de entonces, el pensamiento utópico entró en una profunda crisis que queda reflejada de manera seismográfica en la narrativa crítica de los últimos quince años. Lo que aconteció a partir de entonces fue un cambio paradigmático histórico-filosófico de enormes dimensiones. Los artistas rechazan el pensamiento progresista transmitido por el marxismo en su versión ortodoxa; se pierde la fe en una llegada previsible y segura al socialismo y, finalmente, al comunismo. Las razones saltan a la vista: el horizonte de los artistas e intelectuales de la RDA quedó irremisiblemente ocupado por la cadena de experiencias traumáticas que durante mucho tiempo parecía reservada a la conciencia de la inteligencia occidental, porque la firme fe en el socialismo coadyuvaba a reprimirla. Ya no se podía ignorar por más tiempo el proceso autodestructor de la Ilustración, la culminación de la modernización racionalista en la "cultura industrializada" como un proceso cuyos límites no sólo se han alcan-

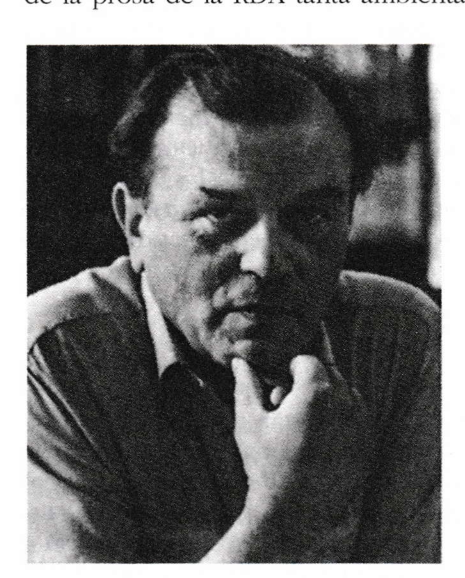
---

[1] Montaña donde según la leyenda se reúnen las brujas para celebrar sus aquelarres la noche de Valpurgis, vid. también el *Fausto* de Goethe. *[N. del T.]*

zado sino traspasado, y cuyos costos —más perceptibles en los fenómenos de rearme y deterioro del medio ambiente— ya no se pueden sufragar . Según dijo Heiner Müller en el Primer Encuentro Berlinés para el Fomento de la Paz, en diciembre de 1981, "la pesadilla consiste en que la alternativa entre socialismo o barbarie queda relevada por la alternativa entre ocaso o barbarie: el final de la humanidad como precio que se paga por la conservación del planeta". Y si por mucho tiempo se había considerado la historia "inconclusa", como diría Volker Braun, pero perfeccionable, a pesar de las malas experiencias con la sociedad de la RDA, ahora se afrontaba la incontenible imposición de una racionalidad utilitaria, de corte específicamente prusiano y realsocialista, en todos los ámbitos de la vida.

La cotidianeidad como tema

Precisamente la polifacética prosa sobre la vida diaria en la RDA corrobora ese cambio de perspectiva. Pero esa nueva tendencia hacia lo cotidiano se revela como beneficio y detrimento a la par. Nunca, con anterioridad, se había extraído de la prosa de la RDA tanta ambientación "auténtica", tanta jerga genuina y descripciones de vivencias vulgares bajo el "socialismo real" como en los textos de Klaus Schlesinger, Erich Loest, Ulrich Plenzdorf, Kurt Bartsch, Günter de Bruyn, Christoph Hein o Uwe Saegers. En lugar de los planificadores y directivos ocupaba ahora la gente corriente el centro de atención. Muchos de los personajes literarios de la "clase dominante", ante el desgaste que suponía el trabajo de producción, donde se seguía disponiendo de ellos, se refugian en la esfera privada, en la intimidad de la pequeña familia —sólo para darse cuenta de que allí también se fraguaba un desgaste. Porque si no experimentan la vida privada como una rutina monótona entre el mueble-estantería o el televisor en color (como en *Viejas películas* de Schlesinger o en *Días en blanco* de Jurek Becker) o bien la antigua dicha familiar, la relación con el cónyuge se convierte en campo de batalla (como en Kurt Bartsch o en la brillante novela de Christoph Hein *Der fremde Freund (El amigo forastero,* 1983 [en la RFA con el título de *Sangre de dragón]*).



Erich Loest (*1926)

Es geht seinen Gang oder Mühen in unserer Ebene (Sigue su curso o Esfuerzos a nuestro nivel, 1978) de Erich Loest es quizás el ejemplo más importante de esta tendencia. Este autor había debutado en 1950 con la novela de guerra *Jungen, die übrig blieben (Los chicos que sobraron),* publicando más tarde, tras siete años —1957 a 1964— de reclusión en Bautzen, novelas policíacas. El personaje principal de esta novela es el ingeniero sin diploma, Wolfgang Wülff —no ya modelo socialista, sino "héroe mediocre" de pies a cabeza—: simpático, inteligente y trabajador, pero falto de ambición para convertirse en el "planificador y director" arri-

bista en que quería convertirle su ambiciosa esposa. Al trazar Loest una secuencia de la vida de este hombre —el supuesto fracaso profesional y político que entraña también la disolución de su matrimonio—, desenmascara la sociedad de la RDA en sus justas proporciones: pequeño-burguesa y estancada, eficiente y poco solidaria, autoritaria y vanidosa. Wülff, él mismo un pequeño burgués (pero simpático), se rebela contra esa sociedad no como luchador heroico, sino rehuyendo totalmente adaptarse y caer bajo el dominio total de ese sistema, al no ser el hombre "razonable" y de "éxito" que se espera que él sea. Todo eso lo narra Loest de forma sencilla y poco pretenciosa, como lo son la propia historia y su héroe. En ninguna parte como en Loest encontrará el lector datos más exactos, presentados de manera más divertida, sobre la verdadera RDA y su provincia central, Sajonia.

La ecología como tema

Un nuevo segmento de la narrativa crítica que experimentó un aumento constante en la RDA es el que podríamos denominar literatura ecológica. La evolución real de la economía y sociedad de la RDA sirvió a la literatura, involuntariamente, una nueva temática en bandeja: la naturaleza deteriorada. Durante mucho tiempo, la naturaleza no había planteado ningún problema a los autores. La creciente explotación de los recursos naturales parecía ser un motivo de triunfo, no de tristeza. Pero, habiéndose iniciado una concienciación ecológica a principios de los años 70, por ejemplo en Strittmatter, Jurij Brězan y sobre todo en la literatura infantil y juvenil, surgieron a principios de los 80 una serie de textos en prosa donde encontramos un juicio sobre las dudosas hazañas del "homo faber", del "homo oeconomicus", empezando por el relato en forma de diario de Hanns Cibulka *Swantow. Die Aufzeichnungen des Andreas Flemming (Svantov. Apuntes de Andreas Flemming,* 1981) hasta el diario de Christa Wolf sobre Chernobil *Störfall. Nachrichten eines Tages (Avería. Noticias de un día,* 1987), de escasa pretensión literaria. Pero merece especial mención la novela *Flugasche (Cenizas voladizas,* 1981) de Monika Maron, que ninguna editorial de la RDA pudo publicar.

Literatura de superación

Una parte importante de la última narrativa de la RDA se dedicaba al intento de perforar la superficie de lo cotidiano, explorando las raíces históricas de la actual miseria, disolviendo, por así decirlo, la sedimentación de la historia. Así se inicia una tercera fase de la "literatura de superación", a mediados de los años 70, que ya no se ocupaba exclusivamente del fascismo sino también del estalinismo en suelo alemán. Ningún libro plantea de forma más precisa la pregunta "¿Cómo hemos llegado a ser lo que somos hoy?" que la novela de Christa Wolf *Kindheitsmuster (Modelo de infancia,* 1976). La autora se pregunta qué forma adoptaba el fascismo "normal", cotidiano y corriente que practicaron o soportaron —pero no combatieron— las multitudes. No se ocupa, por lo tanto, de los héroes de la resistencia ni tampoco de los sádicos criminales nazis sino de los millones de copartícipes. La autora los encuentra, con total sinceridad, en el seno de la propia familia, la del comerciante Bruno Jordan. El título *Modelo de infancia* designa aquellas muestras del comportamiento, en el sentido del *pattern* inglés, adquiridas en la infancia, en la familia, en el colegio y en la "Unión de Muchachas Alemanas"

(BDM[1]): miedo, odio, dureza, disimulo, hipocresía, ocultación de los sentimientos auténticos, servidumbre, lealtad y obligación, sin mirar a la persona —todas ellas "características" que degradan a los individuos, exponiéndolos a un régimen como el fascista. Wolf rememora narrando, con fuerza lingüística y metafórica, a gente real que el libro reaviva, especialmente la niña Nelly Jordan. Todo ello describe, sin embargo, únicamente uno de los cuatro niveles narrativos. Un breve viaje a los lugares de la infancia se convierte para la autora en la palanca que libera las imágenes olvidadas y sublimadas del pasado. En una especie de proceso o interrogatorio consigo misma, la narradora contrasta su malograda infancia pequeño-burguesa con su presente en el año del viaje, 1971; y finalmente contrasta el pasado —aquí tenemos el tercer nivel— con lo que experimenta en la época de su redacción, 1972-75. Por fin, en un cuarto nivel refleja las "dificultades al escribir la verdad", dificultades que surgen de una actitud defensiva ante lo tabú. El libro, una "lucha por la memoria" (A. Mitscherlich), documenta el proceso de aprendizaje de la narradora al levantar la censura sobre el propio yo y aprender a atribularse. Tan sólo la novela de Hermann Kant *Der Aufenthalt (La estancia,* 1977) puede equipararse en importancia a la novela de Christa Wolf.

Crítica del estalinismo

La literatura narrativa cobró una nueva dimensión cuando el tema del estalinismo dejó de ser tabú. El mayor logro literario lo constituye la novela de Christoph Hein *Horns Ende (El final de Horn,* 1985), un intento de asumir los problemas de los años 50 en la RDA. Con esta novela, Hein se distinguiría definitivamente como uno de los mejores narradores y estilistas de su país. Es la historia de un cuarentón que antes ocupaba un alto puesto en el partido, siendo excluido de éste en 1953 y trasladado a la dirección del museo de un pequeño municipio. En 1957 —ésta es la época de la acción— es interrogado por la Seguridad del Estado por infundadas denuncias, y se le declara culpable de subversión. Al cabo de algunos días aparece ahorcado en el bosque. La muerte de Horn funciona como perturbación que no admite por más tiempo que las personas afectadas olviden o sublimen la propia indiferencia o cobardía. Cinco habitantes de una pequeña ciudad alemana rinden cuenta de la parte que tuvieron en los acontecimientos de entonces. Se saca la conclusión de que no hay una verdad única sobre el pasado, sino que ésta es la suma de las distintas perspectivas vivenciales. Para todos los personajes es especialmente preocupante el reconocimiento de que en los años 50 no se comportaron de modo muy distinto al de antaño, en tiempos del nazismo.

Una importante contribución a la labor de asumir un pasado traumático fue la de las autobiografías y memorias que se publican a finales de los años 70. De entre ellas destacan los libros de dos autores, nazis convencidos en su juventud, convertidos, rápidamente, después al socialismo en 1945 y que ya en edad avanzada tuvieron que reconocer que también el "socialismo real y existente" era un sistema doctrinario y poco antropófilo. Se trata de las novelas de Erich Loest *Durch die Erde ein Riß. Ein Lebenslauf (Hendidura en la tierra. Un curriculum,* 1981, ed. en la RFA) y de Franz Fühmann *Der Sturz des Engels. Erfahrungen mit Dichtung (La caída del ángel. Experiencias con la poesía,* 1982). Más facilidades encontraron

[1] BDM= Bund deutscher Mädchen.

viejos socialistas como Stephan Hermlin, de quien se publicó en 1979 la pequeña autobiografía poética *Abendlicht (Luz crepuscular)* o Stefan Heym, cuyo voluminoso tomo de memorias *Nachruf (Necrológica)* apareció en la RFA en 1988. Por muchos conflictos que tuvieran los dos últimos, especialmente Heym, con las autoridades de la RDA, existe, al final de su vida, una indudable identidad política y estética que ya no poseerían los autores de la generación más reciente.

Nueva visión del clasicismo y romanticismo

La nueva postura frente a la historia se manifiesta bien a las claras en el distinto enfoque que recibirá la época artística alemana, es decir, el clasicismo y romanticismo. Un buen número de ensayos y narraciones contradice ahora la imagen armónica del clasicismo, especialmente de Goethe, fijándose en los denominados marginales, los que se apartaron de la norma clásica, es decir, los románticos. Hölderlin (quien acabará con una enfermedad mental), Kleist y la Günderode (quienes pondrán fin a su propia vida suicidándose), Jean Paul y E. T. A. Hoffmann (quienes vivieron y escribieron como solitarios estrafalarios), ocuparán ahora el centro de interés, por ejemplo en escritos de de Bruyn (sobre Jean Paul y otros), Fühmann (sobre Hoffmann y otros), Gerhard Wolf (sobre Hölderlin), Kunert *(Panfleto para K.* [Kleist], 1975), Sigrid Damm (sobre Lenz y Cornelia, hermana de Goethe), Brigitte Struzyk (sobre Caroline Schlegel-Schelling) y sobre todo Christa Wolf. Sus ensayos sobre Kleist, Bettina von Arnim y Karoline von Günderode, pero en especial su novela *Kein Ort. Nirgends (En ningún lugar. En ninguna parte,* 1979), escrita durante la gran depresión de los intelectuales de la RDA tras la expatriación de Biermann, examina los proyectos vitales alternativos y concepciones literarias de los románticos por la enseñanza que se puede sacar de ellos para superar las crisis actuales. Unos textos paralelos, prácticamente autobiográficos, a esa experiencia de crisis son las *Sommerstücke (Piezas estivales)* de Christa Wolf, publicadas en 1989, pero redactadas con bastante anterioridad, y *Allerleih-Rauh* (1988) de Sarah Kirsch.

Viejos mitos

Los narradores de la RDA de finales de los 70 y 80 no sólo recurren a la historia, sino también a cuentos, leyendas y especialmente a viejos mitos. Los autores descifran los mitos, primordialmente los de la antigüedad griega (Fühmann también los bíblicos) desde su aspecto histórico-filosófico: como arquetipos de una historia de la civilización occidental muy contradictoria, de la dudosa formación de la razón humana y de "lo otro" (Hartmut Böhme), es decir, el cuerpo, los sentidos y los afectos del hombre. En palabras de Heiner Müller, les fascina en los mitos "el constante retorno de lo mismo [...] en circunstancias totalmente distintas [...] y por ello también el retorno de lo mismo en forma distinta." En este "trabajo con el mito", por citar a Hans Blumenberg, se manifiesta el regreso de traumas sublimados, no superados, sólo "desplazados". Lo que ya había quedado evidente en los diferentes relatos de viejos mitos por Hermlin, Fühmann o Rolf Schneider, lo manifestaban ahora los cuentos mitológicos de Fühmann *(Der Geliebte der Morgenröte [El amante de la aurora,* 1978]; *Das Ohr des Dionysios [El oído de Dionisos,* 1985]),

las novelas extravagantes de Morgner, y sobre todo el ambicioso proyecto *Casandra* de Christa Wolf, el cual se componía del relato *Casandra* más las conferencias dictadas en Francfort: *Kassandra: Voraussetzungen einer Erzählung (Casandra: premisas para un relato,* 1983).

El proyecto Casandra de Christa Wolf

Casandra era la hija del rey Príamo de Troya. Apolo la dotó con el don de la profecía, pero al mismo tiempo con la maldición de que nadie creería sus augurios. Tras la caída de Troya fue llevada a Micenas como botín de Agamenón, convirtiéndose en inocente víctima de la sed de venganza de Clitemnestra hacia su esposo.

Christa Wolf vio en Casandra "uno de los primeros personajes femeninos [...] cuyo destino prefigura lo que les pasará a las mujeres durante tres mil años [...]. Su historia interior: la lucha por la autonomía". Los hechos en torno a Casandra revelan para la autora los orígenes de nuestro mundo de hoy día como una "megamáquina" de "destructiva irracionalidad": la aparición de aquel tipo de civilización, específicamente beligerante y viril, racional-utilitario, de la Micenas de la Grecia Antigua, que se impone, tanto a la cultura minoica-cretense (imaginada como matriarcal) como a Troya. Recreando el imaginario monólogo interior de la mítica Casandra, la narración intenta ofrecer una "solución" poética a las petrificaciones de nuestro pensamiento y civilización.

A finales de los años 80, la prosa de la RDA ofrecía una imagen heterogénea y extemporánea. Algunos de los mejores autores vivían y trabajaban en el oeste, no pudiendo ya conectar con el público de antes. Pero, sobre todo, mediaba un abismo entre los todavía populares representantes de una narrativa premoderna, poco conocidos fuera de su país, y una vanguardia, cada vez mayor, de narradores modernos. También el escenario intelectual y literario de la RDA adquiere una "nueva claridad" (Jürgen Habermas), por lo que es importante para el lector occidental no equiparar a Christa Wolf con la prosa de la RDA en aquel tiempo .

Teatro contra la represión y el olvido

Desde finales de los años 50, el teatro de la RDA padecía la situación paradójica de que las mejores obras de actualidad no se pudieran estrenar en su día o sólo con considerable retraso. La ortodoxia político-cultural temía que manifestar en imágenes sensoriales sobre un escenario las sospechosas condiciones en que se encontraba el país, pudiera perturbar al público o estimular acciones de protesta. Este desajuste no experimentó mejoría fundamental alguna hasta bien entrados los años 80. Visto en su conjunto, el teatro de la RDA, a partir de los años 70, está sumido en la crisis que los países industrializados occidentales sufrían desde hacía tiempo. Si en 1955, los 68 teatros —provistos de unos 200 escenarios— de la RDA registraron una asistencia de 17,4 millones de espectadores, esta cifra descendió en los años siguientes de forma drástica, llegando en 1979 al punto más bajo con 10,4 millones. En 1980 se registró un incremento, descendiendo posteriormente a menos de diez millones, lo que, en proporción, representa una afluencia superior a la de la RFA.

Al intentar ofrecer una panorámica de los autores teatrales más significativos, de su temática y concepciones estéticas durante los años 70 y 80, se constata un cambio rígido que anuló, casi por completo, las categorías anteriores. Los epígonos de Brecht pertenecían ya a la historia, y el "teatro de producción" no era ya el género de más relieve. Una generación entrada en años dominaba el teatro de la RDA, representada por un lado por Heiner Müller, por otro por Hacks, Strahl y Helmut Baierl. Si los poetas líricos formaban una generación de exigentes "Stürmer und Dränger", los dramaturgos jamás llegaron a ser un grupo medianamente homogéneo: el comediógrafo Armin Stolper (nacido en 1934), el también dramaturgo Ulrich Plenzdorf, el escritor-obrero Paul Gratzik, los dramaturgos ocasionales Rainer Kirsch y Karl Mickel o Harald Gerlach, quien destacaría relativamente tarde, todos ellos habrán de ser analizados como autores muy individuales que, además, no suponían impulso alguno duradero para el teatro de la RDA. Una vez que Hartmut Lange, Kurt Bartsch y Einar Schleef abandonaran la RDA, sólo restaba de esa generación Volker Braun, sin el cual el teatro de la RDA sería inimaginable. Únicamente con Christoph Hein, Stefan Schütz y Thomas Brasch, y quizás también con Lothar Trolle, llegaría un cambio generacional significativo. Éstos ya no se inspirarían en Brecht sino en Heiner Müller, maestro de alguno de ellos y de quien se volverían a distanciar, en especial Christoph Hein. De Heiner Müller aprendieron que el teatro necesita un gran plan argumental, una audaz estrategia operativa, y sobre todo, un lenguaje poético-teatral propio.

El peso de las obras escritas en los años 70 no recae, sin embargo, en la actualidad, en sentido estricto. Christoph Hein, quien destacaría notablemente como dramaturgo durante los años 70 y 80, dijo en cierta ocasión que: "Las obras que se escriben en el presente son obras de actualidad. Me parece importante recalcar esta banalidad, porque hoy día suele establecerse un contraste entre las denominadas obras históricas y las de actualidad. El presente se negocia de todas formas. El teatro no puede sustituir al reportaje periodístico [...]." En términos idénticos a los de Hein se defendieron Volker Braun, Heiner Müller y los jóvenes Thomas Brasch y Stefan Schütz contra la imposición asignada sobre todo a la prosa, consistente en sustituir una opinión pública periodística no existente. En su lugar, éstos emprendieron la laboriosa reconstrucción de un proceso histórico reprimido o sublimado. Fenómenos similares a los que se observan en la prosa encontramos en el teatro: reconstrucción de una malograda historia de la propia nación, dividida en segmentos de mediana o larga duración: fascismo, historia prusiano-alemana o historia de la civilización occidental, cuyas fuerzas estructurales y figuras metafóricas se buscan preferentemente en la mitología e historia griegas.

Ningún otro autor teatral se ocuparía, con tanta insistencia, del "texto de la historia" como Heiner Müller, quien reconoció, paso a paso, la necesidad de desarrollar la "conciencia histórica como conciencia de sí mismo" (V. Braun), explicando mediante las sedimentaciones de la historia la vida y producción del presente. Pero esa "explicación" no es suficiente: la historia, y más la alemana, no es algo que tengamos "superado" ni tampoco algo que se produce "al margen de nosotros mismos", como proceso objetivo, progresista y progresivo, de manera automática. Vistas así, historia y actualidad son idénticas, por lo que Müller polemiza contra todos aquellos que echan de menos la relevancia actual en su obra sobre el fascismo. En 1975, Müller escribía a un determinado crítico: "El hecho de que usted considere relevante esa pregunta, nos remite a su respuesta: vaciar la conciencia histórica mediante un concepto superficial de lo que es la actualidad. El tema del fascismo es de actualidad y lo será, me temo, mientras vivamos".

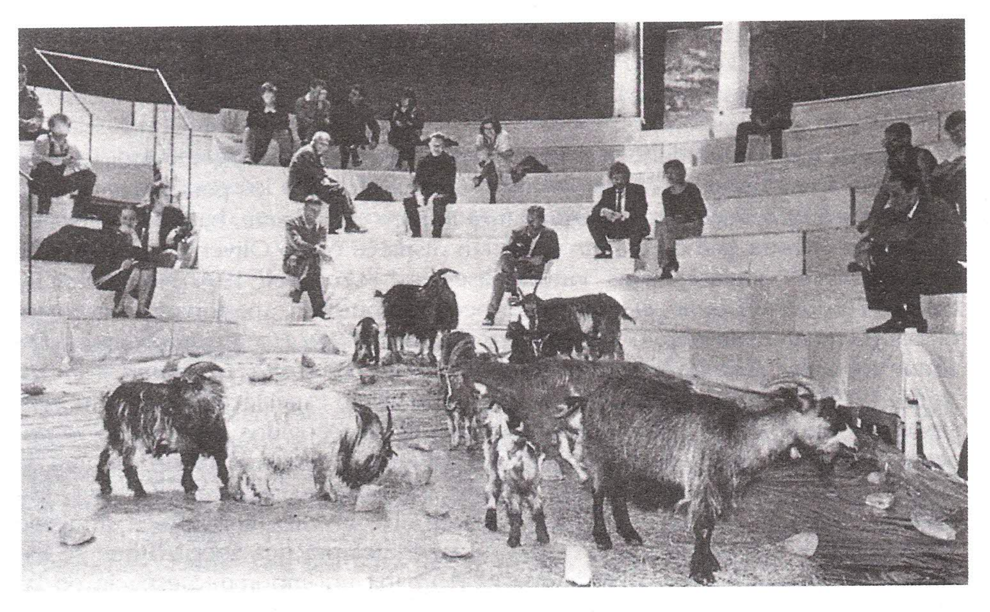
Evolución de Heiner Müller

Heiner Müller se ocupó del proceso histórico por etapas. En algunas escenas/fragmentos de los años 50 tematiza el pasado alemán reciente —régimen nazi y Segunda Guerra Mundial—, integrándolos posteriormente a *La batalla* y *Germania, muerte en Berlín*. En los años 60 se enfrentó de nuevo con la historia de la civilización occidental, en modelos míticos como *Heracles, Prometeo* o *Filoctetes,* juzgando esa historia como la de una adquisición represiva de la naturaleza por el hombre, incluida la propia naturaleza instintiva. Consiguientemente, Müller se encuentra con la historia alemana, incluyendo Prusia y el fascismo, siempre movido por el interés por la actualidad que él mismo vivía en la RDA. Será entonces, en sus obras de los años 70, cuando Heiner Müller "hace correr en sentido inverso las manillas del reloj de la historia" (Genia Schulz) hasta llegar a la fracasada revolución de 1918-19, a la Prusia de Federico Guillermo I y Federico II hasta la "herencia germánica" —Arminio y Flavio y los héroes nibelungos en la obra *Germania.* Müller adapta una frase de Edgar Allan Poe, "El terror sobre el que escribo es un terror del alma", convertida ahora en "El terror del que escribo viene de Alemania".

En *La batalla* (1974), el autor se contenta con trazar, en crueles imágenes bélicas —matanza autorizada— la situación del "punto cero" en 1945, prescindiendo de su larga prehistoria y considerando, esencialmente, a los carniceros, asesinos y otros antropófagos como los únicos aptos para sobrevivir. La pregunta implícita es naturalmente la siguiente: ¿Qué clase de socialismo es el que pudo construirse bajo tales condiciones iniciales y con esos individuos? Las obras *Germania, muerte en Berlín* (terminada en 1976) y sobre todo *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei (Vida de Gundling Federico de Prusia sueño y grito de Lessing,* 1977) desvelan, por fin, la historia alemana más reciente como historia de los instintos: como proceso de una deformación progresiva de la estructura instintiva humana hacia la transformación de una coacción desde fuera en coacción desde dentro —"Cada cual es su propio prusiano", dice una frase esencial de la obra—, hacia el carácter autoritario (sadomasoquista), hacia el trueque de la productividad viva, propia del género, en producción mortífera. De manera consecuente, Müller rechaza en sus obras cualquier perspectiva positiva de futuro, limitándose a un "derrotismo constructivo". Y mientras que muchas de las obras recientes parecían inscribirse por completo en ese derrotismo, por ejemplo *Hamletmaschine (Máquina hamletiana,* 1978) y *Cuarteto,* 1981, encontrando por ello grandes dificultades para estrenarse en la RDA, en otras Müller ambiciona una interpretación constructiva del proceso histórico, sobre todo en *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution (La misión. Recuerdos de una revolución,* 1980).

"Collages" sin argumento

También las obras que Heiner Müller escribió durante los 80 demuestran que no se puede catalogar bajo una cosmovisión o un solo estilo a un dramaturgo cuyas obras, entretanto, se representan en todo el mundo. Heiner Müller sigue publicando "fragmentos sintéticos", "collages" sin argumento, porque sólo así hacen justicia al estado fragmentario de la historia, del mundo de hoy en día y sus temas. Nuevas obras como *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonau-*



Ensayo de *Edipo tirano* - Las cabras, debido a la oposición de los actores, no pueden pisar el escenario (Burgtheater de Viena, 1988)

ten (Orilla destrozada, material de Medea, paisaje con argonautas, 1983) o *Bildbeschreibung (Descripción de un cuadro,* 1985), vuelven a poner en marcha la "maquinaria del mito", tratando, sobre todo, de la enajenadísima relación entre hombre y mujer en diferentes estadios del patriarcado, las que parecen haber surgido de un espíritu neoestructuralista —Foucault, Deleuze, Baudrillard, etc.— y no del marxista. Pero Heiner Müller volvió a sorprender a su público con la presentación de *Wolokolamsker Chaussee (Avenida de Wolokolamsk,* 1987), una obra que gira en torno a la historia fundacional del socialismo, presentándola como una historia de terror y muerte que lleva en su seno, si bien de manera muy velada, el viejísimo proyecto de una utopía comunista.

Heiner Müller se convierte así en una especie de maestro para jóvenes dramaturgos de la RDA. Thomas Brasch (en *Rotter,* 1977), Stefan Schütz (en *Michael Kohlhaas,* 1978) e incluso Volker Braun se fijan obstinadamente en la historia alemana como contexto terrorífico o recurren, como Müller, a la mitología griega (Berg y Schütz). Volker Braun resumió la historia alemana casi de manera "mülleriana" con *Simplex Deutsch. Ein Spielbaukasten für Theater und Schule (Alemán fácil. Un juego de construcciones para el teatro y la escuela,* 1980) y *Siegfried Frauenprotokolle Deutscher Furor (Sigfrido, protocolos feministas, furor alemán,* 1986), en una secuencia de revoluciones sin revolucionarios, de luchas y guerras civiles cuya forma estereotipada de comunicarse es el asesinato y el homicidio. También Braun —aunque más optimista que Müller— ve la única posibilidad de superar la miseria de la historia alemana en aceptar la completa nulidad de una herencia histórica bárbara.

Christoph Hein

El más importante de los jóvenes dramaturgos históricos es, sin duda alguna, Christoph Hein, quien indaga en la historia para descubrir los personajes modélicos de los que poder sacar una enseñanza aún en el presente, bajo el socialismo. Hein se encuentra con unos personajes tan dispares como Oliver Cromwell, líder de la revolución inglesa, cuyas "virtudes asesinas" *(Cromwell,* 1979) suscitan su interés, o Ferdinand Lasalle, el constructor pequeño-burgués, apasionado y atormentado, del movimiento obrero alemán *(Lasalle fragt Herrn Herbert nach Sonja. Die Szene ein Salon [Lasalle pregunta al señor Herbert por Sonia. La escena es en un salón,* 1979]). En torno a estos personajes agrupa Hein espectáculos y adivinanzas; sirvan de ejemplo sus relatos histórico-parabólicos recogidos en el tomo *Einladung zum Lever Bourgeois [Invitación a un almuerzo burgués,* 1980]). La obra de Hein que más éxito ha tenido hasta la fecha, *Die wahre Geschichte des Ah Q (La historia verdadera de Ah Q,* 1983), basada en una novela china, ofrece el mismo agudo análisis del intelectual excluido de cualquier práctica social o que se excluye a sí mismo de ésta; análisis que ya ocupaba un importante espacio en las obras anteriores de Hein. La pieza "chinesca", en la que mezcla pasajes realistas con parábolas y bufonerías, es un ataque al modo de vivir de segunda mano que, en caso de duda, convierte al intelectual en víctima o herramienta de los poderosos, tema de muchos dramaturgos marxistas, empezando por *Turandot* de Brecht hasta la *Máquina hamletiana* de Müller.

Poesía contra un mundo simétrico

En los años 60 la poesía tenía una importante función vanguardista para el desarrollo literario de la RDA y se liberó, antes que los demás géneros, de las normas rigurosas acerca de un necesario carácter de reflejo, de representatividad y de activismo social. No sólo los autores de más edad como Arendt, Huchel y Bobrowski cerraron filas frente a la utilización político-pedagógica de la poesía, sino que también —y muy en especial— lo harían los jóvenes. Éstos lograrían algo sorprendente en el campo de la práctica lírica, algo que hasta entonces había parecido imposible: entre la Escila de una instrumentalización antiliteraria (la dominante poética de los años 50) y la Caribdis de una autonomía meramente estética, encontraron una tercera vía, síntesis de sociabilidad y subjetividad, de política y poesía, de conformidad y provocación, un compromiso entre polos opuestos que resultó altamente fértil en el campo de la lírica. Por las particularidades del género, mucho más autónomo frente a los dictados del "realismo socialista", que debía reflejar una realidad existente —provista de las "correctas" valoraciones políticas, por supuesto—, dictado que la prosa no podía eludir tan fácilmente, la poesía de los años 60 se convirtió en fuerza motriz de una literatura moderna, estéticamente exigente y segura de sí misma.

Esta lírica nacida de una "subjetividad en funcionamiento" (D. Schlenstedt/ G. Maurer) entra en crisis a mediados de los 70. Ante el dominio, cada vez más evidente, de una racionalidad científico-tecnológica como motor de la sociedad industrial socialista, y en vista de la calma reinante en la vida sociopolítica y del en-

durecimiento en la política cultural, hacen su entrada en la poesía la tristeza, el miedo y la desesperanza, donde antes prevalecían la esperanza y la alabanza de la actividad. La lírica de los años 70 y 80 experimenta con amargura que los sueños socialista-humanistas de antaño están marchitos porque la práctica ha resultado ser "devoradora de utopías" (H. Müller). Tal actitud afectó a autores de la generación de Arendt y Huchel y de la de Kunert y Endler, siendo especialmente llamativa en los poetas de un "nuevo comienzo", que se habían dado a conocer a comienzos de los 60.

Pérdidas tras la expatriación de Biermann

Sin duda, las mayores pérdidas sufridas por la lírica de la RDA, en comparación con otros géneros, fue la de la emigración, más o menos voluntaria, de autores tras el impacto de la expatriación de Biermann. Con la marcha de éste, sumada a la de Huchel, Kunze, Sarah Kirsch, Jentzsch, Bartsch, Brasch y Tragelehn, la RDA perdió de repente, e irreparablemente, parte de sus mejores poetas. Otros más jóvenes, como Frank-Wolf Matthies, Bernd Wagner, Sascha Anderson, Wolfgang Hilbig y Uwe Kolbe les siguieron, rompiéndose así la conciencia de grupo de toda una generación lírica.

Cambio de estilo

Con el desencanto que dominaba la cosmovisión de estos autores, por una parte, y la cambiada función de la poesía que prescribía el estado, por otra, a mediados de los 70 se modificaron esencialmente tanto los temas como el estilo de los poetas de la RDA. Ambos hechos merecen ser tenidos en consideración. Fijémonos, primeramente, en el cambio de temática: el reconocimiento de Brecht de que "los esfuerzos de la montaña" habían quedado atrás y que uno debía prepararse para los "esfuerzos de la llanura" fue compartido ahora también por los más jóvenes. Kunert habló con sarcasmo del "bache histórico" en que estaban sumergidos. Pero esto no fue todo. El escepticismo respecto al progreso y al futuro se fue agravando hasta desembocar, durante los 70, en una crítica a la civilización en general, llegando al extremo de una radical conciencia de etapa final. La lírica, por lo tanto, en nada se distinguía de la prosa y el drama. Günter Kunert no fue el único en "despedirse definitivamente de la utopía, del principio esperanza". Buen ejemplo de ello es el cambio paradigmático que se operó en estos poetas al enfrentarse con figuras de la mitología, que, a partir de ahora, poblarían la lírica con más frecuencia. Se distancian de figuras sublimes que encarnan placeres y esplendores, como Apolo y Afrodita —predilectos de Georg Maurer—, pero también de los heroicos fundadores del proceso civilizador, como Prometeo o Heracles. En su lugar dominarán el escenario lírico figuras problemáticas y desgarradas de la civilización occidental: Sisifo, Ulises y, una y otra vez, Ícaro y Dédalo. A ellos se suman figuras femeninas del dolor —Niobe y Casandra—, y representantes sufridores del arte, especialmente Marsias y Orfeo. Al igual que en los otros géneros, las figuras mitológicas, tomadas de la prehistoria de la civilización occidental, funcionan como símbolos de un proceso histórico cada vez más carente de perspectiva, que se ha quedado estancado en la violencia prehistórica.

"Despedida de la hermosa naturaleza"

El profundo cambio que la lírica de la RDA experimentó durante los 70 y 80 es palmario en la lírica de la naturaleza y paisajística, la que, desde un principio, desempeñó un importante papel. Aquí se opera, casi sin excepción, la "despedida de una hermosa naturaleza" (Ursula Heukenkamp). Si Becher, Fürnberg o Maurer pudieron celebrar la "bella naturaleza" como anuncio de una humanidad verdadera, ahora, en cambio, bajo el signo de la "simetría" de un destructivo proceso civilizatorio por doquier —simetría reconocida por Kunert y otros—, la naturaleza se presenta inhóspita, amenazada, camino de la aniquilación. Ante la evidencia de un "paisaje explotado" (Braun) según criterios de la racionalización industrial, no quedan temas para una lírica de la naturaleza. Ésta se convierte a la fuerza en lírica paisajística que tematiza la indisoluble amalgama de naturaleza, cultura industrial e historia, pero acentuando el riesgo de desaparición que corre la naturaleza por sufrir el dominio y la penetración de la civilización. En 1970 había afirmado Volker Braun de manera lapidaria en su poema *Landwüst (Desértico)*: "Naturalmente no se conserva nada./ Nada se conserva natural". Su poema *Industria*, que data de la misma época, reza:

In der mitteldeutschen Ebene verstreut	Esparcidos por el llano centroalemán
Sitzen wir, hissen Rauchfahnen.	izamos banderas de humo.
Verdreckte Gegend. Glückauf	Región contaminada. ¡Feliz descenso
Und ab in die Wohnhülsen. [...]	a los habitáculos! [...]
Regen pißt auf Beton. Mensch	La lluvia hace pis sobre el hormigón. Hombre
Plus Leuna mal drei durch Arbeit	más Leuna por tres entre trabajo
Gleich	igual a
Leben.	vida.

La frase de Jürgen Rennert: "El país muere por sus fines" se convirtió en lema de una lírica ecológico-crítica de la naturaleza que comprendía a representantes de todas las generaciones. Esta lírica abarcaba desde los conjuros convencionales con motivo de los restos de una naturaleza intacta, por ejemplo, en Eva Strittmatter, pasando por las simpáticas advertencias de Hanns Cibulka, hasta los importantes poemas paisajísticos históricos de Volker Braun o Wulf Kirsten. Los poemas de Kirsten combinan partículas caducas de la realidad, procedentes de distintas fases históricas, con fragmentos sensoriales de un nivelador presente industrial, de tal manera que se visualiza con toda nitidez lo que se pierde "en el engranaje de la historia", entre "los colmillos del progreso", hasta que al final queda "el entorno familiar devastado como región de todos/ y tierra de nadie".

Poemas como el de Kirsten no pueden catalogarse bajo la estrecha categoría de "lírica ecológica". Aunque traten, como tantos otros, del deterioro natural y destrucción del medio ambiente, aunque describan "paisajes basurero" (U. Heukenkamp) y demás formas de "naturaleza muerta", tales motivos predominantes simbolizan siempre, en los mejores poemas, un lamento profundo por un mundo demasiado cuadriculado y simétrico —diciéndolo con palabras de Hölderlin/Braun— y que, aparte de la naturaleza externa, perjudica siempre la naturaleza del hombre, su capacidad subjetiva de sobrevivir. Por tanto, la poesía de los años 70 y 80 va marcada por una reflexión cada vez más radical y desilusionada, basada en experiencias como la referida por Volker Braun en su ensayo sobre Rimbaud (1985).

Allí podemos leer: "[...] Estoy sumergido en un pedregal socialista. Provincia: eso significa el momento vacío. Historia sobre una vía muerta. Status quo. Lo que nos puede ahogar: caer de una época movida en otra estancada".

Este autorreconocimiento produce —no sólo en Braun— un lenguaje lírico que amenaza con perder su calidad comunicativa. El montaje de fragmentos dispares, el simbolismo del "poema absoluto", la tendencia a una radical concisión lingüística (en contra de la charlatanería de los discursos oficiales que fingen significados) y la experimentación con material lingüístico como tal, se instalan a sus anchas en la lírica de la RDA modernizándola, en definitiva, paralelamente al proceso descrito en el caso de la prosa. Lo que parecía reservado a autores mayores como Arendt y Huchel era aplicable ahora también a autores como Mickel, Braun y Wolfgang Hilbig, y en mayor medida aún a los jóvenes Uwe Kolbe, Bert Papenfuß-Gorek y Stefan Döring. Partiendo de un escpeticismo radical frente al lenguaje oficial de lemas y disposiciones, serían precisamente los jóvenes los que sepan manejar su herramienta fundamental, el lenguaje. Desconfiando de la poesía tradicional (no sólo del socialismo realista) que pretendía reflejar la realidad, esos poetas jóvenes convirtieron el lenguaje mismo en objeto de su praxis poética. Al recurrir a una variada tradición vanguardista —conscientemente o no— gran parte de esos jóvenes reflexionaban sobre el lenguaje y experimentaban con él. Mientras que Volker Braun continuaba fragmentando el lenguaje existente con la intención de aproximarse así a la realidad escondida para restablecer una decisiva relación con ella, la mayoría de los poetas noveles se hallaban muy lejos de esta práctica operativa. Su meta era la destrucción (podríamos decir: la des-construcción) de las fijaciones transmitidas por el lenguaje, y asimismo el juego con los elementos del lenguaje que quedan liberados en el proceso. La frase de Sascha Anderson: "aparte de mi lenguaje no tengo/ otros medios para abandonar mi lenguaje" parece retomar la frase de Ludwig Wittgenstein: "Los límites de mi lenguaje son los límites de mi universo", pero aplicada a una estética abierta e innovadora del poema. Más allá de los discursos normativos de orden político se descubría un lenguaje poético manejable, el cual, dadas las circunstancias, parecía la única vía productiva para liberarse como sujeto.

Literatura joven de la RDA: De los que nacieron en el nuevo estado y los automarginados

Al margen de los representantes dogmáticos de la pre-modernidad, la literatura de los 70 y 80 tiene un común denominador que se puede englobar bajo dos aspectos. Se escribe, por un lado, contra el principio de la razón instrumental y contra los daños que éste generó en el sujeto, la sociedad y la naturaleza, y por otro, mediante procedimientos estéticos que relegaron la doctrina del "realismo socialista", disponiendo, independientemente, de los recursos retóricos de la modernidad y la vanguardia. Se llegó incluso a afirmar, de manera oficial, que se luchaba "contra la dictadura de *una sola* corriente en literatura". Se anunciaban, y de hecho existían, la variedad, la polifonía, el experimento y la autonomía artística en literatura. "Descubrir las cosas por uno mismo es preferible a que te las enseñen; la reflexión es preferible a la demostración, la actitud antes que el reconocimiento, la práctica antes que la reproducción", afirmó acertadamente Robert Weimann, uno de los críticos literarios más destacados de la RDA.

De este consenso crítico, que unificó a escritores de todas las generaciones, resalta, desde finales de los 70, la práctica literaria de la joven generación, hasta tal punto que desmantela la imagen, preconcebida aunque ampliada, que, hasta la fecha, se tenía de la literatura de la RDA. Aparecen en escena autores jóvenes, con pasos vacilantes y al margen de los habituales canales de publicidad, todos ellos "producto inconfundible de la RDA" (palabras de Wolf Biermann sobre Jürgen Fuchs), puesto que ya no conocen el oeste por haberlo visto con sus propios ojos, sino tan sólo por la televisión. Se han "criado bajo" el socialismo, (la palabra "hineingeboren" alude al título de una colección de poesías de Uwe Kolbe) sin posibilidad alguna de experimentar sus alternativas. A medida que van creciendo, ese socialismo ya no se reconocía como "esperanza" sino tan sólo como "realidad deformada" (H. Müller). Estos poetas ya no se sentían como "los que nacieron después" de un tiempo sombrío de fascismo y guerra, encaminándose hacia tiempos mejores y más felices (según la expectativa de Brecht). La bienintencionada idea de que ahora les tocaba a ellos funcionar como "relevo" en el proyecto socialista les era ajena. "Ahora hace el ridículo el que continúa usando la metáfora armonizante. Los jóvenes no acuden al lugar del relevo o se les olvida tender la mano en el momento oportuno. No vale la pena coger el trozo de madera seca que se te ofrece solemnemente para seguir corriendo en una dirección, prescrita, presumiblemente, por el proceso histórico" (M. Jäger). No es casualidad que fuera precisamente Volker Braun, el cantor entusiasta de los años 60, el que se convertiría en figura sobresaliente de esa nueva conciencia. Ya en 1979 señaló Uwe Kolbe: "Mi generación se queda impasible, con las manos cruzadas, cuando se trata de comprometerse actuando. No existe hoy el Braun de antes. [...] Podría ir más lejos incluso y decir que esta generación es indecisa y que no se siente aquí como en casa, ni existen alternativas en otra parte". Y Fritz-Hendrik Melle afirmó sin rodeos: "¿Volker Braun? Le digo que el chico se atormenta. Yo no me relaciono con su problemática. Me he criado en una sociedad frustrada, y ese desencanto no es una simple experiencia, sino una premisa ineludible."

Estos autores jóvenes no ambicionaban una carrera o puesto oficial. Se bajaron del tren —a veces ni siquiera llegaron a subirse— del sistema reglamentado del "socialismo real existente". En su mayoría desempeñaban cualquier trabajo, desarrollándolo al margen de la sociedad y coparticipando de la reproducción, pero no de la producción de una sociedad de consumo y crecimiento que ellos detestaban. Vivían en patios interiores y bajos en el Prenzlauer Berg en Berlín-Este o en otros barrios viejos y deteriorados —con alquileres irrisorios— de grandes ciudades como Dresden, Leipzig, Jena, Weimar o Karl-Marx-Stadt[1]. Ingrid y Klaus-Dieter Hähnel escribían en 1981: "Prenzlauer Berg ya no es [...] un barrio sino una 'actitud'. Las grietas de las paredes de las viviendas, en patios interiores, parecen, no raras veces, correlativas de las 'grietas' y 'aprietos' del yo". A finales de los 80 se fue formando una colonia artística en el Prenzlauer Berg, que hay que entender como componente de una colonia mayor de marginados que se rebelaban contra la cursilería realsocialista. Vista así, la "otra" literatura de los jóvenes no fue más que una de tantas facetas de una nueva orientación anticultural muy arraigada entre la juventud de la RDA que rechazaba rotundamente el ambiente industrializado, la nueva clase media y una cultura juvenil dirigida por el estado. En el extremo de este grupo encontramos a los "punks" —que también los había en las grandes ciu-

---

1 La antigua Chemnitz, que ha recuperado su nombre primitivo después de la reunificación. *[N. del T.]*

Fuera de serie

Por cierto, ¿qué hay "fuera de serie"?

Por ejemplo, una nueva edición de Aufbau, editada por Gerhard Wolf

"Fuera de serie"
- quiere experimentar, investigar, decir cosas nuevas
- es anticonvencional, actual y temporal en su contenido y confección
- cree en la posibilidad de cualquier género, siendo variable en su volumen
- es un "forum" de actualidad para la literatura de la RDA
- nuevos nombres, cuatro veces al año: una oferta para discutir a jóvenes autores

¡"Fuera de serie" y sin embargo "in"!

Programática experimental de la editorial Aufbau

dades de la RDA. Con esa anticultura rara vez hubo enfrentamientos oficiales, y, sin embargo, era palmariamente diferente. Su "mínimo común denominador" rezaba: "Lo oficial no mola" (D. Dahn).

La exigencia de autodeterminación no se extendía sólo a la producción y divulgación de esa literatura destinada a "otro" público, sino también a su contenido temático. Tras haber dimitido del séquito del "poder", de sus instituciones y de su lenguaje, haciéndose sospechosa cualquier ideología, esos jóvenes literatos adoptaron una actitud fundamentalmente antiideológica que rechazaba cualquier cosmovisión establecida. Ya no les era posible hablar como representantes de nadie. Ya no quedaba rastro de progreso, optimismo o esperanza en una sociedad diferente, la verdaderamente socialista. En la RDA se vivía como en un país en donde uno se encuentra encerrado, del que uno no podía salir (ausreisen), pero sí marginarse (ausreißen) definitivamente; era como un agua estancada, una sola "contradicción restañada", con la que uno, como individuo, nada tenía que ver y de la que ya nada podía esperarse.

Reflexión sobre el lenguaje

Pero, ¿qué le queda, pues, a una literatura que ya no busca difundir mensaje alguno, que no quiere sustituir, según Uwe Kolbe, "una fe por otra fe"? Bueno, pues, apuesta por el lenguaje, con una radicalidad y un exclusivismo desconocidos en la literatura de la RDA hasta entonces y que opera de tres maneras —dándose normalmente esos tres elementos en conjunto: 1) El lenguaje corriente, y dominante es criticado, y aún más: se des-construye. 2) Se descubre el lenguaje como juguete capaz de generar otra forma de hablar más libre. 3) El lenguaje poético, más allá de sus parcelas destructivas o puramente lúdicas, se convierte en anti-lenguaje, en oposición al lenguaje del poder. Busca, en palabras de Heiner Müller, poner en marcha un discurso que "no excluya nada ni a nadie". Ciertamente, ésa fue la pretensión también de miembros de la generación media como Elke Erb, Wolfgang Hilbig o Gert Neumann. Pero los jóvenes, como Bert Papenfuß-Gorek, Stefan Döring, Sascha Anderson, Rainer Schedlinski, Leonhard Lorek o Jan Faktor emprendieron ese camino con una radicalidad nunca vista y, en parte, también con una gran virtuosidad.

Entretanto, muchos artistas importantes que desde finales de los 70 iniciaron la poesía experimental abandonaron la RDA. A finales de los 80 aparecieron en editoriales de la RDA libros de esos jóvenes rebeldes, por ejemplo, en una colección de la Aufbau-Verlag que acertadamente se llamaba "Außer der Reihe" (Fuera de serie). Ante el desarrollo más reciente —disolución de la antigua RDA y su "absorción" por la RFA— se plantea la pregunta qué rumbo tomarán ambas literaturas conjuntas. Por el momento, a principios de 1991, es sumamente difícil aventurar cualquier pronóstico de futuro. Será, desde luego, un reto interesante para ambas.

Capítulo XIII

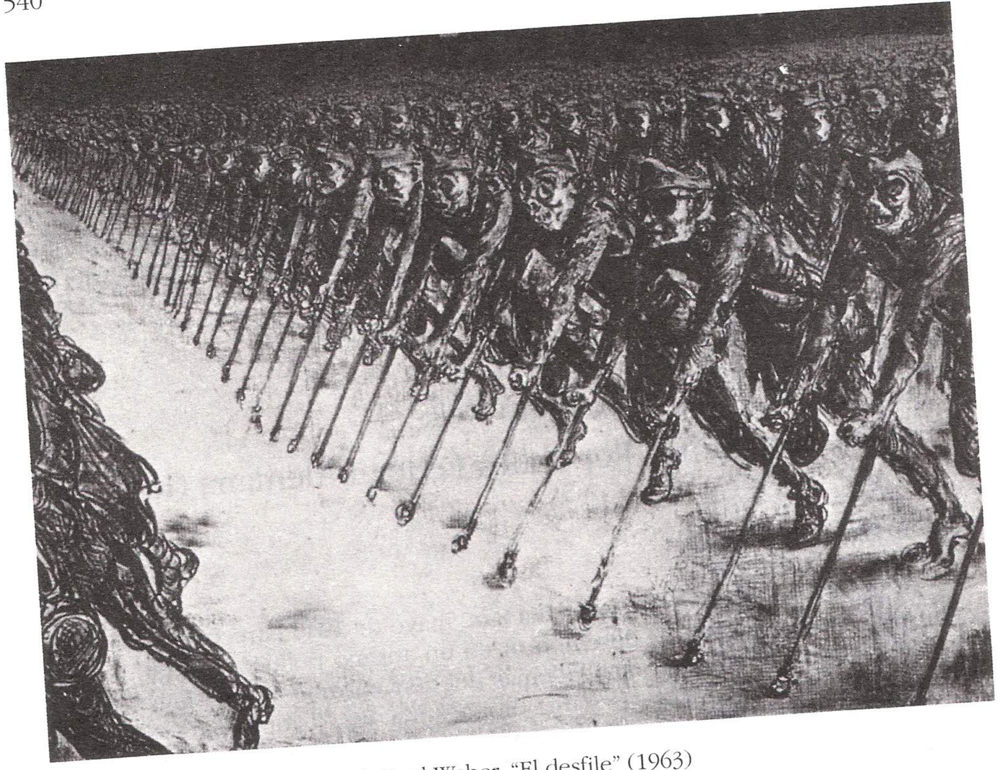
La literatura en la República Federal Alemana (RFA)

"Cuando terminó la guerra"

La capitulación incondicional del día 8 de mayo de 1945 parecía que iba a suponer, para toda Alemania, el desembocar en un abismo político-cultural. El final de los doce años de dominio nazi, además del derrumbamiento del gigantesco y múltiple edificio de una ideología y una propaganda, era, a la par, la desaparición del sueño de un Tercer Reich milenario y la pérdida de la fe en el poder omnipotente del "Führer" y de la conciencia de la superioridad germano-alemana sobre otros pueblos y razas. Donde la política había establecido el rodillo de la uniformidad y la tiranía, dominaba el caos de la desorientación. Y donde la militarización había logrado ganarse la voluntad de los ciudadanos para la "guerra total", después de la hecatombe general del nacional-socialismo, únicamente se palpaba la desoladora realidad del "shock" de la aniquilación. Las esperanzas de redención en la demagogia fascista se convertirían en ruinas, como tantas ciudades, y en los millones de tumbas, de las que, al mismo tiempo, brotaría la esperanza en un nuevo volver a empezar. En una carta de Wolfgang Borchert, tal vez el autor más representativo de aquellos grises años, podemos leer lo que sigue: "Al escribir: el futuro nos pertenece, no pienso en nosotros los alemanes sino en el futuro de esa generación decepcionada y traicionada, bien sean los americanos, los franceses o los alemanes. Esta frase fue dictada por la oposición íntima de nuestra generación contra la de nuestros padres, maestros, pastores y profesores. Esto quiere decir que nos mandaron, a ciegas, a esta guerra, pero en ella hemos aprendido que sólo nos puede salvar el arribar a nuevas orillas; dicho con valentía: ¡Esta esperanza nos pertenece solamente a nosotros!"

Nuevas esperanzas

Esta formulación de Borchert encierra la esperanza de toda una generación en un nuevo principio que tenía que romper, primeramente, con la herencia del terror fascista, con todas las estructuras, medios y fenómenos caducos de la sociedad industrial capitalista. Pero este cambio no podía operarse sin la disponibilidad de las fuerzas de ocupación, es decir, de las cuatro potencias victoriosas: Rusia,



A. Paul Weber, "El desfile" (1963)

E.E.U.U., Gran Bretaña y Francia. Y por supuesto era imprescindible la colaboración del pueblo alemán, aún condicionado por el trauma de las últimas vivencias, y sobre todo, la formación de un nuevo espíritu de cambio y transformación. Tal disponibilidad se hacía perceptible, al menos en los jóvenes intelectuales que habían vivido y sufrido la guerra y las cárceles. Sobre todo en los campos de prisioneros se palpaba el sentimiento común de la necesidad de una Alemania libre del fascismo, del militarismo y de las influencias dictatoriales; una Alemania que, según la concepción americana de una constitución democrática, pudiera desarrollarse en colaboración pacífica con los restantes países europeos.

Entre los autores que se encontraban en los campos de prisioneros hay algunos que configurarán, de forma visible, la literatura alemana en los primeros años posteriores al 45. Son de mencionar Alfred Andersch y Hans Werner Richter, Walter Kolbenhoff, Walter Mannzen y Gustav René Hocke. En algunas revistas, difundidas en los campos de prisioneros, iban exponiendo su idea de ese "nuevo comienzo", especialmente en la revista *Der Ruf (La llamada)*, publicada por Alfred Andersch y Hans Werner Richter, y que sería la primera revista de postguerra. En junio de 1945, Gustav René Hocke recogía el espíritu de los prisioneros y su concepción del nuevo comienzo democrático-alemán en los siguientes términos programáticos: "Estos doce años del horripilante interregno permanecerán imborrables en nuestra memoria como admonición ante las desmesuradas metas y la política de la fuerza brutal. Nos servirán, sobre todo, para retornar a nuestras nobles tradiciones e imponernos el deber de colaborar con todos los pueblos por la restauración de una nueva y auténticamente libre Alemania".

Estas palabras muestran el modo de pensar y sentir de las jóvenes generaciones de los primeros años de postguerra. En la prensa de estos años aparecen, junto a la condena político-moral del poder nazi y exaltación de la resistencia, las primeras alusiones a la tradición liberal de la literatura alemana y algunas consideraciones sobre las posibilidades futuras de una Alemania democrática, las cuales están también presentes en un artículo de Hans Werner Richter, de septiembre de 1946: "Teniendo en cuenta el cambio y nueva concepción de la vida, a causa de las vivencias nefastas que conmovieron a la juventud, ésta no ve otra salida, para el nuevo resurgir espiritual, que el absoluto y radical volver a comenzar".

Superación del pasado

Al terminar la guerra, era el título de una pieza teatral (1947-48) del recién desaparecido Max Frisch, donde nos muestra cuán hondo habían calado algunos prejuicios heredados del fascismo y lo doloroso que era el proceso de discusión sobre la culpabilidad, los crímenes y las heridas. "Al terminar la guerra", también entró la literatura y el periodismo en una fase de discusión en la que tenían cabida tanto la seria voluntad de superación del pasado como la patética preocupación por un nuevo comienzo. La postura democrático-antifascista de los jóvenes autores coincidía con la de los escasos escritores regresados del exilio, actitud que puede seguirse fácilmente hasta el primer congreso de escritores de 1947, cuando Alemania quedó definitivamente dividida en dos estados marcadamente diferentes. Así, pues, la historia de la literatura alemana, después de 1945, puede catalogarse, en sus albores, como expresión de las emociones generalizadas y del modo de pensar común.

CAPITALISMO COMO SUCEDÁNEO DE SOCIALISMO: DETERMINANTES DE LA RESTAURACIÓN POLÍTICO-CULTURAL

El juicio y el desarrollo de la literatura de la RFA lógicamente no podría comprenderse si no tenemos presentes los determinantes sociales que la condicionan. Es cierto que la literatura de la RFA —a diferencia de la RDA, que nacerá a base de impulsos y decretos de partido y administración— aparecerá en relativa autonomía, e incluso enfrentada a veces y en contradicción con el proceso político-económico de la sociedad. Pero no debemos pasar por alto que la literatura —concebida no como simple espejo de la realidad, sino como crítica potencial y medio de combate y de transformación— será inseparable de la realidad, aun cuando a veces dé la sensación de volverle la espalda. Pero esta relación con el presente federal y la función social de esta literatura ofrece nuevos contornos y una problemática diferente.

Papel de las potencias vencedoras

Tales consideraciones son aplicables, en especial, al periodo inmediato a la finalización de la Segunda Guerra Mundial. Determinante para el incipiente desarrollo de la literatura alemana entre los años de 1945-1948 fue la concepción política de las potencias de ocupación en cada una de las zonas correspondientes, política que presentaba diferencias fundamentales e insalvables ya a los pocos meses de la capitulación. Pues la comunidad de objetivos: lucha contra el fascismo, desmilitari-

zación y desindustrialización de Alemania, se mantuvo mientras duró la guerra. Mas una vez finalizada ésta, las diferencias entre los aliados eran evidentes. Mientras que la política de la Unión Soviética pretendía un notable cambio en las estructuras sociales y económicas, la de las potencias occidentales —primordialmente la de los E.E.U.U.— estaba más interesada en la restitución de la productividad y en el restablecimiento de relaciones comerciales que les asegurasen nuevo mercado para sus productos. El plan del ministro de finanzas americano, Henry Morgenthau, de convertir Alemania en un gigantesco país agrícola, era tan disparatado como el sistema estatal socialista soviético. El interés de las potencias occidentales se basaba, fundamentalmente, en el restablecimiento en Alemania de un nuevo orden socioeconómico capitalista.

"Re-education"

Las medidas culturales de las potencias occidentales estaban motivadas por los susodichos intereses, con el objetivo determinado de transformar el carácter nacional alemán —causa principal de la llegada del nazismo— a base de una "reeducación" del antedicho carácter, fundamentado, según ellos, en: un espíritu de dominio y sometimiento y de agresividad, constituyendo el prusianismo y el militarismo las raíces histórico-sociales. Pasaron por alto algunas características del fascismo que no pueden calificarse de típicamente alemanas. Esta "re-education" —a diferencia de la "democratization", basada en reformas institucionales— pretendía "democratizar" al pueblo alemán según el modelo americano, acompañada y completada con "los procesos contra los criminales de guerra nazis" y campañas de desnazificación, medidas que pone en tela de juicio, con fino sarcasmo, el novelista Ernst von Salomon en su obra *Der Fragebogen (El cuestionario,* 1951). Tal "reeducación", fomentada con una serie de medidas literario-políticas, perviviría hasta la reforma monetaria de 1948 o hasta la fundación del estado germano-occidental.

¿En qué consistía esta política literaria? Sírvanos de modelo la política americana. Responsable de la política literaria era la oficina de política extranjera en Washington, aunque el encargado de su ejecución era la OMGUS *(Office of Military Government for Germany* (US). Sin embargo, el organismo responsable del control de las actividades culturales era la ICD *(Information Control Division)*, de la que dependían las publicaciones, la radio, el cine, el teatro y la música: especie de censura, ya que dictaba las listas de los escritos nazis prohibidos y autorizaba las licencias de traducción. Una ojeada a las traducciones ofrecidas a las editoriales alemanas —un total de 288— permite deducir que el 60 por ciento de éstas tenían finalidad educativa. Se trataba principalmente de biografías y obras de teatro sobre los padres de la democracia americana, Franklin y Jefferson, por ejemplo, pero que no disfrutaban de especial acogida entre el público alemán. Obras, no obstante, de carácter crítico, en especial del capitalismo, o novelas en las que se ofreciesen aspectos oscuros de E.E.U.U. —obras de autores como Caldwell, Faulkner, Farrell, etc.— tenían dificultades para obtener el visto bueno de ambos organismos. Tampoco obtuvo la correspondiente licencia para su estreno la obra *All my sons (Todos mis hijos,* 1947) de Arthur Miller, por el carácter tendencioso —poco americano— y próximo al comunismo del dramaturgo. Todo ello muestra, bien a las claras, que no se trataba, en realidad, de una autocrítica política "constructiva", sino más bien anticomunista o antisoviética. Ejemplo clarividente tenemos en la sátira de George Orwell *La granja de los animales,* intervenida en un principio, en la primavera

de 1947, por los americanos ante un posible descrédito de los aliados rusos, pero puesta a la venta después, en 1948, e incluso llevada a la radio. Y algo similar ocurrió durante el bloqueo de Berlín, en 1948, con la revista cultural *Der Monat (El mes)*. Pero con la reforma monetaria, con la fundación de la República Federal y la entrada en vigor del estatuto de ocupación, llegó a su fin este tipo de política cultural restaurativa, quedando reducida al simple papel de "las casas americanas".

Culpabilidad colectiva

Con el programa de "re-education" volvió al primer plano de actualidad el reproche de culpabilidad colectiva, aplicado a todo el pueblo alemán como responsable de la llegada y difusión del fascismo. A pesar de la acusación —contra la que tomaron una postura defensiva algunos autores jóvenes, como Alfred Andersch, Eugen Kogon y Hans Werner Richter— los aliados contaban con la inestimable disponibilidad de los recién autorizados partidos políticos para la instauración de un nuevo orden democrático antifascista, cimentado en el "cristianismo y la democracia, el socialismo, el pacifismo y el internacionalismo" (Ossip K. Flechtheim). Incluso la Democracia Cristiana (CDU) reconocía en parte el programa del socialismo económico. Así pues, el político de la CDU, Jakob Kaiser, manifestaba en 1946: "Reconocemos lo que es necesario: el socialismo tiene la palabra". En verdad se trataba de un socialismo de "tercera vía", divergente del capitalismo occidental y del socialismo de cuño soviético, un "socialismo democrático", según el término del socialista alemán, Kurt Schumacher.

La idea de una Alemania socialista, incluso de una Europa, era la imperante en las revistas de mayor difusión como *Merkur, Frankfurter Hefte (Cuadernos de Frankfurt)* y *La llamada*. "Hay que democratizar el socialismo y socializar la democracia", era alguna de las consignas más repetidas. Sin embargo, la "joven generación" se dio muy pronto cuenta de que estos ideales no se correspondían con la nueva realidad económica de los sectores occidentales. Ya hemos visto como los objetivos de los aliados eran eminentemente económicos, de una economía capitalista no interesada ni en la creación de sindicatos de masas, aunque ya existía la organización de empresarios. Con la llegada del "Plan Marshall", basado en la exportación de capital americano y la reforma monetaria, se pone en marcha un nuevo orden capitalista, avalado por parte de la CDU con su espíritu empresarial.

Función de la literatura

Así se puede considerar el año 1948 como el auténtico comienzo de la RFA: ese año se sentaron las bases de la línea político-económica que continúa conformando la realidad de nuestros días.

La literatura, por estas fechas, no estaba tan claramente vinculada a la realidad social como en los primeros tiempos de la postguerra; sin embargo, reaccionaba con protestas y crítica, con resignación y melancolía frente al "Wirtschaftswunder", el milagro económico alemán, y frente al rearme nuclear y a la legislación sobre el régimen de crisis. En todas estas manifestaciones se ponía de relieve la ingente penuria de cultura política de la RFA. Así se comprende que sea el conflicto entre el espíritu y el poder, entre la inteligencia y la política el que configure la imagen de la historia de la literatura alemana del siglo XX, con marcados perfiles, sobre todo,

después de la Segunda Guerra Mundial, al denunciar y poner en solfa la política reinante autores como Heinrich Böll, Günter Grass y Martin Walser, o los filósofos de la Escuela de Frankfurt, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno. A su vez, los políticos tachaban a los intelectuales, artistas y literatos de "moralmente irrelevantes" o de sospechosos comunistas y terroristas. Sirva de ejemplo el término tan desdichado del canciller Ludwig Erhard al calificarlos de "Pinscher" ("perros falderos" o también "capones"). Postura tan diferente de la política cultural francesa, donde se aceptan —como consustanciales al arte y la política— los radicalismos de cualquier índole. Sin embargo, el compromiso político del escritor continúa hoy mismo como indicio de la función social de la literatura. La sensibilidad de sus percepciones y expresiones le confiere una peculiaridad estética conducente a la crítica y la contradicción, lo que le permite formulaciones divergentes sobre el quehacer cotidiano político federal.

El mercado literario

La literatura alemana contemporánea, además de tener una específica relación con la realidad política de la RFA, servía de factor determinante de la vida social, como vehículo informativo de numerosas instituciones y organizaciones y parte integrante de las discusiones y controversias públicas político-culturales. Al mismo tiempo, no podía mantenerse impasible ante la realidad económica, por las repercusiones culturales que ésta conlleva, en especial, en todo lo relacionado con el mundillo editorial, con la radio y la televisión, y sus intereses comerciales, al reducir el libro a una mercancía más. Aspectos todos, que habrán de ser tenidos en cuenta al ocuparnos de la obra literaria en particular.

A este complejo mundo de la literatura suele denominársele "mercado literario", comprendiendo bajo esta denominación, de carácter neutral, la producción, difusión y recepción de la literatura. Sin embargo, se diferencia del cariz político que tiene el término "sociedad literaria" en la RDA, al ser más espontáneo y anárquico, ya que incluye también el mercado del libro, las ferias y exposiciones, lecturas públicas, la sección de críticas de libros en prensa, radio y televisión, y el papel estelar que los autores prominentes ocupan en los "mass-media". En general, puede decirse que el mercado del libro es la suma de todas las formas y manifestaciones de la vida literaria en la RFA, o dicho de otro modo, del variopinto y polifacético mercado en que viven y se mueven el autor y su obra.

El "status" del autor

En vista de tal estado de cosas, habrá que determinar con mayor exactitud la situación del autor en nuestra sociedad. La actividad del autor suele ser considerada como de liberal; y por tanto, desde siempre, es la suya una profesión libre e independiente de trabas institucionales y organizatorias. Pero en realidad este cuadro es engañoso desde que existe el autor "libre". Ya Lessing había apuntado que existía un mercado, al que él, como escritor "libre" del siglo XVIII, debía referirse. Las posibilidades de subsistencia de los autores —y lo mismo es aplicable a poetas, traductores, escritores de libros técnicos o periodistas—, de los "productores de la palabra", son muy limitadas, si, además de la literatura, no cuentan con ingresos adicionales de conferencias, lecturas o colaboraciones con los "mass-media".

De todo lo que antecede puede deducirse el cambio importante de la idea corriente de escritor: escritores que puedan vivir exclusivamente de los ingresos de sus obras son excepciones muy raras. Sin embargo, al ver cómo algunos autores prominentes viven solamente del beneficio de su producción, se puede pensar que es fácilmente realizable el poder vivir como autor "libre". En realidad, según estudios estadísticos realizados —véase *Autorenreport* (Fohrbeck/Wiesand, 1972)— cada vez es inferior el número de autores o escritores "libres", siendo su profesión la de menor seguridad social, hasta 1979, en la RFA. Basten dos muestras, tomadas del mencionado *Autorenreport*, para formarnos una idea clara de la situación de la actividad escrituraria. De 1693 autores interrogados, el 40 por ciento se inscribió en el apartado de autores libres; sin embargo, el 49 por ciento lo hizo en la categoría de autores con otra actividad profesional, y el 11 por ciento como escritores ocasionales. La producción de obras literarias —"Belletristik"— no era cuantitativamente la más frecuente.

El mecenazgo de la radio y la televisión

A este respecto, es comprensible "la variedad de actividades del escritor moderno y su colaboración en los "mass-media" —auténticos mecenas de la literatura— lo que le diferencia del autor tradicional. Y no es que tenga que limitarse a las "grandes" formas como la novela, el serial radiofónico o los guiones de película —las grandes obras de creación en el sentido tradicional—, sino que, en una democracia moderna en la que tanto cuenta lo público, hay que incluir también los "trabajos de consumo": documentación, reportajes, comentarios, informes, interviús, etc., sin olvidar la actividad popular de director de discusiones y coloquios, asesoramiento, etc. También son factibles otras actividades próximas o paralelas como director de cine, locutores, redactores, etc." (Fohrbeck/ Wiesand/ Woltereck).

De toda esta gama y pluralidad podrá fácilmente colegirse que el escritor de esta moderna sociedad vive a caballo entre dos mundos: como pequeño empresario por un lado y escritor independiente por otro. Siguiendo la consigna de Heinrich Böll de "acabar con la modestia", el autor moderno se debate en esa ambigua posición, a la búsqueda de la identidad político-social, no muy distante de la ilusión de una existencia profesional libre.

Escritores y sindicatos

En 1969, en el acto fundacional de la Asociación de Escitores Alemanes (VS), Heinrich Böll acuñó, con tono programático, el lema de "El fin de la modestia". Motivación del mismo fue la incomprensión, durante años, de la creación individual literaria y la minusvaloración de la misma por parte de la industria. Los escritores alemanes se dieron cuenta de la necesidad de aunar intereses, según el modelo sindical, y de que las condiciones del mercado no debieran ser dictadas únicamente por el empresario; es decir, por editores, redacciones y consejos de radio-televisión. Por consiguiente, la creación de la VS tenía —aparte de las diferencias estéticas y políticas y la distinta reputación social de cada uno— un objetivo común prioritario: alcanzar la independencia social del escritor a través de una organización.

¿Organización de los individualistas?

La cuestión organizativa es uno de los problemas aún por solucionar para el escritor alemán, desde que existió la profesión libre como tal. Ya en 1800 reclamaba el poeta y crítico Friedrich Schlegel: "Lo mismo que los comerciantes en el medievo, debieran ahora los artistas tener su propia hansa, para poder protegerse mutuamente". Sin embargo, no se daría el primer paso, en este sentido, hasta la fundación de la Asociación de Literatos de Leipzig, a la que seguirían, en 1878, la "Unión General de Escritores Alemanes", en 1885 la Asociación de Escritores Alemanes, fusionándose ambas en 1887 y surgiendo la "Deutscher Schriftstellerverband". Las metas de estas asociaciones no eran lógicamente sindicales y se limitaban a la defensa de los derechos de autor para sus miembros; hasta que en 1949 se creó una Asociación común para todos los autores alemanes, no se podía hablar de carácter sindical, si bien, a partir de 1933, los intereses de los autores eran defendidos por las asociaciones de trabajadores y empleados. Seguirían nuevos cambios y transformaciones con la división política: pero unos y otros no les liberarían del peligro constante de nadar entre dos aguas, los sindicatos y la patronal, pues no consiguieron alcanzar una organización propia para la defensa de sus intereses. Y así nos hablan las estadísticas de mediados de los cincuenta de que "la gran masa del proletariado del 'espíritu' y la miseria vivían en el desempleo o subsistían con unos honorarios mezquinos".

Entre los objetivos que propuso el primer presidente del VS, Dieter Lattmann, en la asamblea fundacional, figuraban: una encuesta para la consecución de datos fidedignos sobre la situación del escritor en la RFA; reclamar subsidio de vejez de la Seguridad Social; abolición del "artículo de libros escolares" que permitía, sin más, la impresión de fragmentos literarios en libros escolares, y una participación de los autores en los préstamos de bibliotecas. Para la consecución de tales metas era imprescindible darle cierta consistencia política a la asociación, para de este modo poder influir más en organizaciones, instituciones y en la propia legislación. El marco ideal para tal organización lo brindaba la Asociación General de Sindicatos, incorporándose, en consecuencia, la VS, en 1973, al Sindicato General de la Prensa y del Papel, el que desde entonces defiende los intereses de cada uno de sus miembros. Dado, no obstante, el volumen de la gigantesca organización sindical, los problemas estructurales de pequeños grupos quedaban, en parte, relegados.

Problemas estructurales

Las diferencias políticas sobre el futuro de los problemas de actualidad, dentro del VS, no eran las únicas. También divergía en la anhelada meta de unidad sindical la unión de todos los empleados en los "mass-media", técnicos de la radio, científicos, escritores, artistas de toda índole: escultores, músicos, pintores, redactores, lectores, actores, etc. Los autores veían esta meta cada vez más lejana. Para estos reducidos grupos —el sindicato de literatos constaba de 2.400 miembros, mientras que el de prensa y papel ascendía a 150.000— los escritores, según exteriorizaba Günter Grass, tenían escasas posibilidades incluso hasta de articular sus propios intereses. No es de extrañar, por tanto, que algunos de los primeros promotores del sindicato sólo se preocupasen ahora de torpedearlo, y con la dimisión

de la directiva en 1988 y el abandono por parte de algunos de los nombres más representativos como Günter Grass, Anna Jonas y F. C. Delius, no encontraron ya representantes para una nueva directiva y sucumbió la asociación tras dos décadas de pervivencia.

El mundo editorial

Aun cuando los autores tenían posibilidades de trabajo en los medios de comunicación, según hemos dicho antes, sin embargo, si querían sacar a la luz sus manuscritos tenían que acudir en última instancia a la editorial. Múltiples eran las estaciones que este manuscrito tenía que recorrer desde la composición hasta la distribución. Y quien tenía que pronunciar la última palabra, después de numerosos cálculos y estudios de mercado, era el editor, quien a veces tenía en cuenta otros valores distintos de los estrictamente literarios o científicos. Por consiguiente, es obvio que una editorial es, ante todo, una empresa económica, con la ganancia como objetivo primordial, hacia la que van encaminadas sus estrategias y programas. Algunas cifras y datos estadísticos de 1987 pueden demostrar lo que antecede. En la RFA, incluido Berlín Occidental, existían en el citado año 2044 editoriales (5100 librerías), que producían aproximadamente 67.000 títulos, de los que sólo el 18,5 por ciento eran bellas letras. La producción se había cuadruplicado, en relación con 1951 —en este año aparecieron 14.094 títulos, mientras que en 1981, lo hacían 67.176; siendo el porcentaje de participación de los libros de bolsillo del 11,6 por ciento y en el año de la partida referencial del 4,6%. La República Federal ocupa en este campo el tercer lugar del ranking internacional, después de E.E.U.U. y la U.R.R.S., con más de 85.000 títulos anuales, respectivamente. Las traducciones al alemán representaban en 1981 el 10 por ciento del total, y de éstas, casi dos tercios procedían del inglés. Podrá suponerse que tal plétora de títulos no estaba repartida de forma proporcional, pues casi un 17 por ciento del volumen de ventas de las editoriales ascendía a 6.600 millones de marcos y el de revistas, diarios, etc., a 8.700 millones. Basten estos ejemplos para hacerse una idea de la importancia económica de las casas editoras alemanas.

Una breve alusión merece en la historia del mundo del libro la Feria del Libro de Francfort, en la que participaron el año 1981 un total de 5.450 expositores, con 84.000 nuevas publicaciones, ascendiendo el considerable número de editoriales de la RFA a 1.450.

¿Qué papel desempeña la lectura en este complejo aparato de intereses preferentemente económicos? ¿Existe en la RFA una cultura de la lectura? ¿Qué importancia tiene y recibe actualmente la obra literaria? Si nos atenemos a los datos e informes de las bibliotecas, la tendencia actual hacia la lectura es bastante positiva. Las bibliotecas públicas —es decir, las bibliotecas sin libros científicos especializados— contienen un fondo de cerca de 50 millones de libros, ascendiendo los préstamos a 115 millones anuales. Sin embargo, estas cifras son relativamente bajas si las comparamos con las de la utilización de los "mass-media". Un ejemplo. Según encuestas realizadas en 1973, el promedio semanal de horas dedicadas a la televisión, la radio, o a la lectura de la prensa o de revistas es de 31 horas, mientras que las dedicadas a la lectura no pasan de 3. La televisión, como en cualquier país del mundo, es la que más tiempo reclama, a costa, por supuesto, de la lectura y la literatura.

Hay que hacer una excepción, en este contexto, de la lectura de recreo o pasatiempo: es decir, de las novelitas folletinescas que se compran en los quioscos

por 1 marco y de las que, por término medio, el comprador lee unos 33 fascículos al año. Sobresalen en este terreno la novela rosa tipo "Lore", "Jerry Cotton", y las de ciencia-ficción. No será preciso mencionar que las diferencias culturales marcan la diferencia de los hábitos de lectura; cuanto mayor sea la formación, tanto mayor es el interés por la lectura. El valor del "leer" decae ininterrumpidamente en las jóvenes generaciones.

El teatro como espectáculo

Sorprende a este respecto que, a pesar del desorbitado interés por la televisión, prosiga el teatro desempeñando un papel importante en la "empresa literaria". En la temporada 1973-74, por ejemplo, los 85 teatros públicos federales ofrecieron 36.000 representaciones, de las cuales un tercio eran piezas teatrales, un cuarto óperas y el resto operetas y conciertos.

El número de espectadores alcanzó los 30 millones y las plazas vendidas se aproximan al 70-80%, registrándose una tendencia al alza. Las razones de este desarrollo habrá que buscarlas en dos direcciones: por un lado, el teatro como institución cultural de la burguesía ha mantenido siempre una fiel afición que no ha podido conquistar la televisión, porque ésta no logra conseguir el efecto que producen las representaciones teatrales, musicales u operetísticas en directo; y por otra parte, porque la cultura teatral ha ganado mucho en calidad en los últimos tiempos, como puede apreciarse, por citar algún ejemplo, en la "Berliner Schaubühne" (Escena Berlinesa), o en las enormes innovaciones que presentan los grupos infantiles y juveniles, como el teatro muniqués "Die Rote Rübe" (La remolacha) o el berlinés "Grips" (Sesos). Sin embargo, los repertorios son más bien convencionales: las obras de autores contemporáneos, en los últimos años, no pasan del 10%, si bien es cierto que en esta dirección son numerosos los nuevos experimentos y las tendencias crítico-realistas. Brecht continúa ocupando un lugar preeminente, y entre los clásicos destacan Lessing, Shakespeare, Molière e Ibsen. Entre los contemporáneos destacó Plenzdorf, un autor de la RDA, en la temporada 1974-75, y el divertido comediógrafo Curth Flatow, y Franz Xaver Kroetz, autor de numerosas obras críticas con las costumbres populares.

Crítica literaria

De los datos y consideraciones anteriores podrá fácilmente suponerse que la RFA es una "sociedad de medios", en la que el libro, un "medio" más de entre tantos, no ocupa cuantitativamente uno de los puestos más destacados. No obstante, las múltiples discusiones, debates y polémicas de que es objeto la literatura en las páginas literarias de la prensa y de las revistas en general, permiten deducir que la calidad de las obras literarias sigue ocupando un espacio importante en las controversias públicas de pareceres. En este terreno, la crítica literaria profesional juega una baza importante, existiendo, como es lógico, diversidad de criterios entre los críticos. Por otro lado, la labor de la radio y la televisión, en este campo, no puede calificarse de crítica literaria, sino más bien de publicidad y reseña literaria, pues tal es la función de las emisiones periódicas sobre presentación de libros y discusiones, o los espacios más amplios dedicados a las ferias del libro, etc. También son de subrayar, en especial, por su carácter informativo, las columnas especiales que

semanarios y diarios dedican a la crítica de libros; aun tratándose de breves e incompletas reseñas, sirven, eso sí, para informar al lector sobre la marcha y el estado de las literaturas nacionales y extranjeras. Más importante es el papel de la crítica literaria en las revistas o publicaciones de carácter suprarregional, ya que en estas revistas de ámbito nacional llevan y colaboran en las secciones de libros autores o especialistas de la crítica. Y aunque las colaboraciones o críticas de los grandes autores sobre obras concretas de otros compañeros no sean periódicas, sin embargo, en cada número puede el lector encontrar los nombres de los "grandes críticos" (Peter Hamm), responsables y representantes de la "institución" crítica literaria. Pues una crítica amplia, sopesada y bien redactada puede contribuir al éxito o fracaso de la obra reseñada, e incluso puede depender de ella el futuro de un escritor. Aunque también es verdad que la entusiasta alabanza del crítico no basta para convertir una obra en "bestseller", ni viceversa, una crítica demoledora no puede impedir la difusión de un libro. De ahí el recelo y la desconfianza, por parte de los autores, de los "grandes críticos". Martin Walser se expresa de manera muy reprobatoria contra los "papas de la crítica", al replicar al aserto del crítico Marcel Reich-Ranicki de que "la crítica literaria es siempre política. El recensor siempre lucha por un libro, una tendencia y una literatura", en los siguientes términos: "El crítico burgués ha desarrollado una admirable capacidad de cuestionarlo todo, excepto las condiciones en que trabaja. Incluso se cuestiona a sí mismo, sin exigir una respuesta. Sus cuestionamientos y sus dudas son el "ritual sabatino" que puede, en lo que concierne a la celebración, competir con cualquier "liturgia dominical"; este crítico sabe de sobra que la automunificencia de su posición engendra en él vanidad y delirio de grandeza...".

También el escritor Peter Schneider previene ante la actitud y estilo de tales críticos, aduciendo los ejemplos de Marcel Reich-Ranicki, Hans Mayer y Günther Blöcker. Estas críticas incluyen también el ataque a los condicionamientos y estructuras del complejo mundo de la literatura: de la caótica competencia de las instituciones y de los oscuros fondos de las influencias, y de los juicios o impresiones brillantemente formuladas. Por esta razón consideramos de interés, para el lector, las apreciaciones de Martin Walser y Peter Schneider, por tratarse del juicio de autores mismos —si bien en ambos casos lo hacen en propia defensa, al ser ellos los interfectos—, pues así la crítica es lo que debiera ser, instancia mediadora entre autor-libro, por un lado, y autor-lector, por el otro; de este modo el crítico cumpliría sus funciones satisfactoriamente, si está dispuesto a reflejar y definir su papel en este proceso. También son muy ilustrativas, en este contexto, las palabras de Ernst Bloch al comparar la crítica y su función con "vivas reyertas de grupos en pro y en contra" y al definirla en los siguientes términos: "La crítica es análisis de casi todo, y si se trata de obras importantes será comentario, y finalmente, si es creación productiva, ensayo".

Instancias de socialización literaria

Si habíamos catalogado a la crítica literaria de instancia mediadora entre literatura y lector, podríamos, también, etiquetar la enseñanza del alemán en nuestras escuelas de instancia de socialización literaria. Es decir que los niños, los adolescentes y los jóvenes, durante su proceso de educación y formación en las escuelas, durante su proceso de socialización, tendrán que tomar contacto y familiarizarse con la literatura. Sin embargo, también en este sector se ha producido un sustancial

cambio a partir de los años 70. La enseñanza del alemán —y de la literatura en consecuencia— fue incluso en las décadas de los 50 y 60 nuevo instrumento de adquisición de conocimientos, según los modelos educativos tradicionales y las ideas conservadoras, apropiadas al periodo de restauración de la RFA. Consiguientemente, hasta finales de los 60, el canon de lecturas en los planes de enseñanza era el tradicional, basado en los clásicos, con exclusión de la literatura contemporánea y sus problemáticas. Esta enseñanza tradicional será reemplazada por la línea seguida en otras asignaturas, encaminadas también a conseguir "la emancipación del individuo". Postulado coincidente con la crisis de legitimación de nuestra sociedad, en la que se consideraban caducas las normas y valores tradicionales. Empezaron a cobrar más importancia, en la enseñanza del alemán, cuestiones modernas del lenguaje y la comunicación, y la literatura y su concepción fueron ampliadas y anexionadas a las discusiones y cuestiones modernas de actualidad. Como es natural, no se hizo esperar la reacción conservadora, y surgió la polémica, una vez más, sobre cuestiones estéticas, textuales y funcionales. En el terreno práctico fue donde se dilucidaron los enfrentamientos. En la nueva normativa, aprobada en 1972, por los ministros de cultura de los "Länder", se desgajaba la literatura de la asignatura "alemán", y se la equiparaba a otras artes, como la música y la pintura. Este desplazamiento trajo consigo algunas dificultades escolares cuando se trataba de la poesía. El carácter forzoso de la socialización en la escuela y el voluntario de la literatura —los alumnos habían de leer solamente en el tiempo libre— hizo que muchos escolares perdieran el interés por la lectura, lo que justifica las quejas de los profesores encargados de enseñar los clásicos, dificultades que también tuvieron los profesores de literatura contemporánea. Por contestar queda aún la cuestión de si los intentos de finales de los 70 de revalorizar la literatura en la escuela, por procedimientos administrativos, han servido para fomentar el estudio y el contacto con la misma.

Política cultural

A la vista de lo expuesto en los enunciados anteriores —y en este amplio prolegómeno—, únicamente resta por tratar la cuestión de si existe o no influencia del Estado en la vida literaria de la RFA. La respuesta es difícil. Es cierto que alguna influencia se da, al existir instituciones estatales o paraestatales determinantes en la vida literaria, pero ésta no es equiparable a la forma en que se produce en la RDA.

Soberanía cultural

Al residir la soberanía cultural en los "Länder" —tratándose de un sistema federativo como es el alemán— al gobierno federal se le deja espacio libre para la presencia y representación cultural en el exterior —ejemplo: Goethe-Institut e Inter Nationes— y sólo en casos concretos y raros se preocupa del fomento de la cultura en el propio país —fomento de festivales y exposiciones, fundaciones y asociaciones, creación de premios y distinciones, subvenciones, etc. También es competencia del Estado la regulación y legislación sobre derechos de autor y derecho comercial, dos puntos muy importantes para editores y autores. Los "Länder" y municipios tienen también importantes competencias en el campo de la cultura. Las concejalías de cultura de los municipios han demostrado en los últimos años

enorme eficacia, con elogiables iniciativas culturales e importantes actividades literarias: lecturas públicas de autores, teatros al aire libre, festivales de la canción, etc. Y sobre todo es muy de elogiar su papel en el fomento de la literatura, con la creación de premios literarios que llevan el nombre de la ciudad patrocinadora. Famosos son, entre otros: el premio *Georg Büchner,* de Darmstadt, o el *Bremer Literaturpreis,* de Bremen. También son de mencionar la creación de becas a artistas, entre las que destacan la estancia en la *Deutsche Akademie Villa Massimo* en Roma.

Resumiendo podríamos decir que son tres los factores que determinan el quehacer literario —y todo su entramado— federal: el capital privado (la organización editorial), los "mass-media" y la calidad estética de la obra literaria. Extrayendo alguna consecuencia, podría afirmarse que nuestra sociedad, sociedad de consumo, no tiene excesiva simpatía por la literatura, sin embargo, sí le confiere una gran importancia. Y se puede, al fin, pronosticar, con el consiguiente riesgo, que mientras la obra literaria prosiga transmitiendo y provocando —en forma y contenido— impulsos emocionales e intelectuales, mientras sigan existiendo diferencias, problemas y conflictos y sean comunicados en estilo y lenguaje propios, mientras posean una identidad estética, intransferible por ningún otro medio de comunicación, continuará la literatura, u obra de arte literaria, siendo insustituible y siendo considerada como incapaz de ser sustituida.

LA LITERATURA DE LOS PRIMEROS AÑOS (1945-49): "PUNTO CERO", ¿CAMBIO O CONTINUIDAD?

La división de la literatura alemana contemporánea comienza, si partimos de sus fundamentos históricos, el año 1933, el año de la toma del poder por el fascismo nazi. Ese mismo año comienza la expulsión de parte importante de literatos alemanes, *el exilio de escritores e intelectuales,* cuyas consecuencias perduran hasta nuestros días: la existencia de dos lenguajes alemanes y dos literaturas alemanas[1]. Mientras que la literatura del exilio puede considerarse *como unidad literaria,* a pesar de su variedad, marcada por su oposición al fascismo, en Alemania podemos distinguir tres grupos de escritores: 1º, los que estaban próximos al fascismo; 2º, los que se mantuvieron distanciados de él, conocidos como "emigración interior", y 3º, quienes, a través de la literatura, se atrevieron a ofrecer resistencia. Finalizada la Segunda Guerra Mundial, se origina una manifiesta controversia sobre la labor diferente de la literatura en el exilio y la "emigración interior" literaria, representada sobre todo por nombres como el de Thomas Mann y Frank Thieß. El motivo "externo" de tal controversia partía de la demanda de Walther von Molo, solicitando que Thomas Mann regresase a Alemania "para aconsejar y actuar". Thomas Mann rechazó el ofrecimiento, argumentando que él se había distanciado, en gran medida, de su patria durante los doce años del poder fascista, añadiendo un juicio demoledor, posteriormente atenuado, sobre los libros escritos en Alemania entre 1933 y 1945, de los que decía que "no tenían valor alguno y que no valía la pena hojearlos. Despiden un hedor a sangre y vergüenza: y todos ellos debieran ser arrepistados". Frank Thieß le replicó en términos groseros, acusándolo de que la li-

---

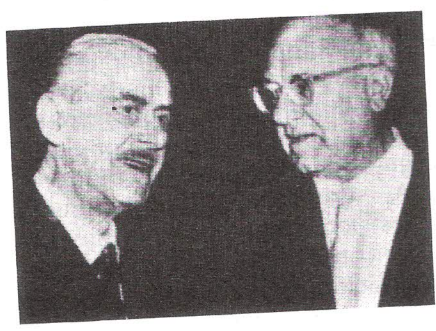
[1] Cuando estábamos preparando esta 1ª versión en español de la *Deutsche Literaturgeschichte,* ha tenido lugar el proceso —tan esperado— de la reunificación alemana; sin embargo, la historia literaria de ese casi medio siglo es inamovible y válida, por lo que creemos oportuno, tras consultas con la editorial Metzler, seguir fielmente la 3ª ed. alemana de 1989. *[N. del T.]*

teratura en el exilio, por él representada, era indigna política y moralmente, contrastada con la literatura de la "emigración interior", siendo la posición propia la más importante e intachable de aquella Alemania.

Referencias a la tradición: continuidad de la "emigración interior"

La comentada controversia entre estos dos grupos literarios ocasionó la división de la literatura alemana en dos bandos con marcado y diferente trasfondo. Mientras que los autores de la literatura en el exilio —Anna Seghers, Johannes R. Becher y Arnold Zweig, por ejemplo— regresaron a la zona de ocupación soviética, futura RDA, y pasaron casi desapercibidos en la RFA hasta muy entrados los 60, un análisis de los libros de lectura y de las antologías de 1965 muestran que entre los 16 autores que figuran con más frecuencia, están los nombres de Weinheber, Benn, Carossa, Ernst Jünger, Bergengruen, Schröder e Ina Seidel. A su vez llama la atención la escasez de representantes de la literatura del exilio: la proporción de ésta frente a la literatura aparecida en Alemania es de 1:6.

Sin embargo, también la atención prestada en la RFA a Heinrich y Thomas Mann nos lleva a la conclusión de que no era la diferencia entre ambos el motivo decisiorio de su recepción, sino las convicciones políticas de los autores y las correspondientes formas expresivas. Dado el anticomunismo existente en la RFA, después de la prohibición de este partido en 1956, eran difamados todos los autores que parecían estar "a la izquierda", prescindiendo de su importancia literaria. La división de la literatura alemana sufría un desplazamiento: la frontera no discurría ya entre literatura del exilio y "emigración interior", sino que empezaba a marcar la diferencia literaria entre los dos Estados alemanes: literatura socialista-comunista y burguesa-conservadora.



Thomas Mann y Johannes R. Becher en Weimar (1955)

No es de extrañar, por tanto, que solamente dos obras importantes de la literatura del exilio encontrasen singular acogida en Alemania Occidental: se trataba de la novela de Hermann Hesse *Das Glasperlenspiel (El juego de abalorios,* 1943), una crítica futurista de la cultura actual, a la "inseguridad e inautenticidad" de los valores encarnados en "la era del folletín", y la crítica de Thomas Mann al fascismo y a Nietzsche en el *Doktor Faustus* (1947). Ambas novelas tienen en común —y esto explica el éxito occidental— la crítica desmesurada, en ellas formulada, a la civilización y culturas presentes y el servir de abstracción de la realidad social y de desahogo del lector contemporáneo, quien podía leerlas como novelas sobre el "final de la sociedad", que dejaban en suspenso la época del fascismo.

El Doktor Faustus

El Doktor Faustus de Thomas Mann es una de las más fascinantes creaciones literarias sobre el fascismo alemán. Su contenido es el siguiente: El humanista Dr. Serenus Zeitblom escribe entre 1943 y 1945 la historia de su amigo Adrián Leverkühn, muerto en 1940, un compositor que, una vez concluidos sus estudios de teología, decide dedicarse a la música. Aun cuando Leverkühn sabe que las formas musicales están desgastadas y que sólo le pueden servir ya como material de juego compositorio, intenta liberarse de la esterilidad de este proceso, lo que únicamente podrá conseguir mediante pacto con el diablo, cuyo precio será, por un lado, el apartamiento total de la productividad musical y, por otro, al final de esta fase productiva, la ruina cerebral como consecuencia de una sífilis. El diablo, por su parte, promete a Leverkühn una "afortunada, extasiada, segura y ortodoxa inspiración", con la que traspasará "las paralizadoras dificultades del tiempo". Y en realidad Leverkühn logra una serie de piezas musicales maestras, cuyo éxito máximo será la cantata sinfónica "Dr. Fausti Weheklag" ("Los lamentos del Dr. Fausto"). Tras una fase creacional de diecinueve años, Leverkühn reúne a sus amigos, les confiesa su pacto con el diablo, les interpreta algo de su última obra y cae al final desmayado y trastornado. Thomas Mann ha sabido fusionar en esta obra, con gran maestría y personal interpretación, gran abundancia de elementos de diferentes campos filosóficos e históricos de la música y la sociología: el mito del Fausto, fuentes teológicas y mitológicas, la biografía y filosofía de Nietzsche, y no en último lugar la teoría musical de Th. W. Adorno y la de Arnold Schönberg sobre la composición. Todos estos elementos han sido utilizados para la biografía de un artista cuyo desarrollo muestra cierto paralelismo con la implantación del fascismo en Alemania y sobre cuya utilización ha informado ampliamente el mismo autor en su ensayo, en forma de novela, "Die Entstehung des Dr. Faustus" ("La génesis del Dr. Fausto", 1949). La novela adquiere una enorme tensión al introducir Thomas Mann un narrador ficticio en la persona de Serenus Zeitblom, cuya indefensión, ante el cariz que va tomando la personalidad de su amigo Leverkühn, resultante de su comportamiento como humanista, manifiesta, al mismo tiempo, el "indefenso antifascismo" (W. F. Haug) de una burguesía que sólo opone al fascismo su rechazo, sin muestra alguna de actitud política cualitativamente activa. La figura de Serenus supone también un distanciamiento narrativo que sirve para "aligerar en parte tan profundo tema". Así, pues, la novela presenta elementos irónicos —pasajes de gran humor y aire de parodia— que convierten su lectura en verdadero placer, a pesar de la complejidad de su problemática. Obra de serio trasfondo histórico y de gran actualidad en la postguerra, según anuncia la última frase de la voluminosa obra: "Un hombre solitario cruza sus manos y dice: '¡Amigo mío, patria mía, que Dios se apiade de vuestras pobres almas!'"[1].

Y si en esta novela del exilio son fácilmente reconocibles las alusiones a la historia contemporánea, no ofrece el mismo caso la lírica de postguerra que presenta carácter de huida y rasgos de intimismo y deleite de la naturaleza. Su programa puede deducirse ya de los títulos de los libros de poemas que le sirvieron de presentación: *Stern über der Lichtung (Una estrella sobre el claro), Der hohe*

[1] Trad. de Eugenio Xammar, *Doktor Faustus,* Barcelona, Edhasa, 1984, pág. 588.

Sommer (El estío), Die heile Welt (El mundo intacto), Die Silberdistelklause (La ermita del cardo plateado) y *Der Laubmann und die Rose (El hombre de las hojas y la rosa).* Sus autores son los poetas que en el Tercer Reich buscaban y encontraron en la "emigración interior" la posibilidad de una supervivencia literaria, entre los que cabría enumerar a Friedrich Georg Jünger, Georg von der Vring, Albrecht Goes y Gertrud von Le Fort. Así podemos leer en un poema de F. G. Jünger:

In die Geißblattlauben will ich
wo die Liebenden sich herzen,
um beim Licht des Sichelmondes
mit dem jungen Reh zu scherzen.

Entre la madreselva
donde los enamorados se aman
a la luz de la luna nueva
con la corza jugar quisiera.

Características de estos versos son el tono idílico, la alegría placentera, la serenidad, según muestran el ritmo uniforme de las rimas, una lírica alejada del entorno real, del que se distancia para en el recogimiento plasmar la belleza poética.

¿Cuáles son las razones para ese retiro? ¿No ofrecía el fin del régimen fascista alemán la posibilidad de acercarse por la literatura a los apremiantes problemas sociales? ¿Es la continuidad de la "emigración interior", después de 1945, signo de resignación o inicio de una consciente y nueva función de la poesía? La respuesta la tienen los mismos autores y los rasgos característicos de su producción lírica. Ésta, según puede apreciarse, es totalmente ahistórica, al parecer desvincularse de toda relación social, pero busca, al mismo tiempo —orientada hacia las formas tradicionales del soneto, la balada y la elegía— pervivencia de expresión y forma, como demuestran Rudolf Hagelstange y Hans Egon Holthusen. Estos anhelos —precisamente su signo social— discurren a veces con ciertos rasgos de religiosidad y algunos motivos cristianos hasta sumergirse en esa presunta individualidad y en ese más allá de la poesía. La concienciación de los autores corresponde a su praxis literaria: se sienten heraldos de una verdad superior que sólo es alcanzable más allá de la realidad empírica, y asequible sólo a los pocos escogidos que son los poetas. La realidad les lleva al convencimiento de que tal sublime verdad: la expresión de la felicidad, el amor, el goce de la naturaleza, la libertad, no se encuentra en lo cotidiano y real: "¿Qué nos resta en las ruinas de nuestro mundo/ para huir del laberinto de la tristeza?/ ¿Qué asidero le queda al hombre/ sino los astros de intacta pervivencia?".

Idilio y lírica de la naturaleza

Se podría hablar de una restauración lírica, pues se trata, en términos generales, de una lírica anclada en las tradiciones formales superadas, distanciada del tiempo y de la vida, teniendo como características el idilio y la ausencia de iniciativas reformistas formales. A pesar de todo pudo conseguir una función social, en consonancia con el espíritu epocal, pues fue elogiada y honrada en múltiples ocasiones, y hasta muy entrados los años 50 dignificada y celebrada como la representante de la literatura y, por supuesto, de la lírica alemana.

Una excepción entre los autores representativos de la tradición de la "emigración interior" constituyen los "líricos políticos de la naturaleza": poetas como Günter Eich, Peter Huchel, Karl Krolow y Wilhelm Lehmann, cuyos comienzos se remontan, en el caso de Eich y Huchel, hasta 1930 y a la revista *Kolonne (Columna)*. Esta lírica buscaba una nueva poesía de la naturaleza, aunando realidad y natura-

leza de forma inseparable en un intercambio de papeles. Pierde, no obstante, en credibilidad poética, al dar la espalda a la realidad, para adscribirse a la minuciosidad descriptiva de la naturaleza. Y si bien Karl Krolow vio en ella, primeramente, "desde la desaparición del expresionismo, la única aportación importante de la lírica moderna", en 1963 escribe ya que ésta (la lírica) como el expresionismo sucumbió víctima de sus propias "limitaciones".

Revistas y publicaciones periódicas político-culturales

Especial relieve desempeñan en la postguerra las revistas político-culturales que aparecieron en las cuatro zonas de ocupación. Pues en vista de la exigua producción de libros, las revistas presentan, a menudo, la única posibilidad de discusión pública. Lo mismo que con la edición de libros, la de las revistas estaba supeditada a la concesión de licencia por parte de los aliados, y también las revistas, igual que los libros, representaban las distintas posiciones de las fuerzas de ocupación en cada una de las zonas. Cada una tenía su publicación: *Die Wandlung (El cambio,* 1945-58, zona americana), *Lancelot* (1949-51, zona francesa) y *Aufbau (Reconstrucción,* 1945-58, zona soviética/RDA). Pero no sólo pretendían estas publicaciones periódicas dar a conocer o transmitir determinadas posiciones políticas, sino también cubrir el vacío y recuperar la demanda literaria, siguiendo la técnica, por ejemplo, de la "short story" americana o de las discusiones en torno al realismo socialista, que venían a ser las corrientes vanguardistas suprimidas por el Tercer Reich.

En los años 1945-46 aparecieron nada menos que diecisiete revistas, a las que se sumaron cuatro más en 1947, que junto a las tres antes mencionadas podemos destacar entre las más representativas: *Der Ruf (La llamada), Frankfurter Hefte (Cuadernos de Frankfurt), Ost und West (Este-Occidente)* y *Merkur.* Si nos fijamos en su temática y contenido, podríamos agruparlas en: 1º, de contenido político-literario *(Wandlung, Ruf, Gegenwart [Presente])* y 2º, de aspecto literario-cultural *(Die Erzählung [La narración], Das Karussell [El carusel], Das Goldene Tor [La puerta dorada]* y *Story).* Hubo incluso algunas que sobrevivieron al III Reich, por ejemplo: *Deutsche Rundschau (Revista alemana,* fundada en 1874, desaparecida en 1964), *Die neue Rundschau* (fundada en 1890) y *Hochland/Neues Hochland (Tierras altas,* desde 1903-04). Si tenemos en cuenta que la mayor parte de ellas apenas tenían difusión, ya en 1949, podemos deducir que éstas habían cumplido su misión al llevarse a cabo la reforma monetaria en Alemania Occidental en 1948 y al producirse la fundación de los dos Estados. El objetivo de sus fundadores de servir de fuente para el nuevo caminar y de ejercer cierto papel crítico frente a las tropas de ocupación, quedó desfasado con la escisión de las dos Alemanias.

La revista "Der Ruf"

Ejemplificador fue el papel que la revista *Der Ruf* ejerció en el terreno de la política aliada y de las publicaciones periódicas político-culturales. La revista, fundada en 1946 y dirigida por Alfred Andersch y Hans Werner Richter, llevaba el subtítulo de "hojas independientes de la generación joven". Y precisamente ponían el acento en la "independencia". Era, en efecto, una publicación de carácter político-cultural, de actitud crítica frente a la triste situación postbélica, con el lógico y natu-



Asamblea del "grupo 47", incluyendo autores, editores, lectores y críticos: panorama de la empresa literaria

ral componente idealista del nuevo comienzo y la necesaria reconstrucción. El rechazo a la tópica "culpabilidad alemana" y la insistencia en la "cantidad de sufrimientos" causados a los alemanes, provocaría la consiguiente intervención de los aliados, siendo prohibida por el gobierno militar americano en abril de 1947, a partir del número 17, no volviendo a aparecer hasta ser sustituidos los redactores-fundadores por Erich Kuby. La sustitución y la prohibición sirvieron de acicate para que Hans Werner Richter fundase "El Grupo 47", la organización más importante de escritores alemanes, indicio de que la actividad política comenzaba a ser problemática y que iba introduciéndose en el sector literario-cultural. La revista *Der Ruf* dejó de publicarse en marzo de 1949.

"El Grupo 47"

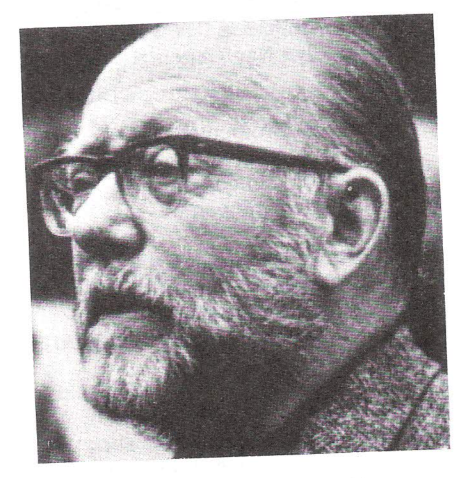
Ninguna otra institución del mundo literario tuvo tantos enemigos ni levantó tantas sospechas, y fue, al mismo tiempo, tan sobrevalorada como "El Grupo 47". En su época de esplendor —final de los 50 y comienzos de los 60—, representaba este grupo, surgido de la iniciativa privada del escritor Hans Werner Richter, desde su creación hasta el final —la última reunión, muy atacada por la oposición estudiantil extraparlamentaria, se celebró en 1967— a una agrupación informal, que en realidad incluía a la literatura alemana moderna y más joven, sobre la que "se hablaba" y la única que contaba en la vida pública. Si en un principio reclamaba la politización de la literatura, poco a poco fue acomodándose a las circunstancias y se convirtió en un foro de relaciones, opiniones y tendencias. A las veintinueve asambleas o congresillos que tuvieron lugar, únicamente era invitado el que H. W. Richter consideraba oportuno. En un principio sólo acudían escritores, pero más



tarde asistían también los críticos a las sesiones de trabajo. Al final predominaba el mundillo literario —editores, lectores y críticos—, convirtiendo las asambleas en auténtica representación de la empresa literaria, hasta que Peter Handke lanzó el grito de alerta, en el Congreso de 1966 en Princeton. El centro de las atenciones de estas reuniones lo constituía la lectura de manuscritos inéditos, lo que, junto a la "crítica espontánea", se convertiría en el ritual del grupo. Al fin, el Grupo 47 murió víctima de las propias contradicciones internas: la internacionalización del discurso literario que comenzó a practicar se frustraría con la llegada de una nueva politización de los escritores.

La literatura de ruinas

Con "Trümmerliteratur" (literatura de ruinas o escombros) y "Kahlschlag" (desmonte total) se había designado, durante muchos años, la nueva literatura de postguerra. En esta denominación está incluida la realidad presente que dio carácter a esta literatura, la realidad de los escombros y las ruinas, no sólo de las ciudades y las casas, sino de los ideales y las esperanzas, la realidad de la guerra, de la muerte, del ocaso y de la supervivencia en medio de las ruinas. Se trata también de la literatura de que disponían y con la que se encontraron los autores que regresaban del frente, los que no renunciaban a su mundo y buscaban con el arte de la palabra superar los problemas del presente que les tocaba vivir. "Kahlschlag" era un reto para los poetas que, cual forestales, debían servir de guía y orientación en el "marasmo literario" presente, en la literatura de postguerra, para "comenzar de nuevo desde el principio, con nuevo lenguaje, concepción e interpretación", según el postulado de Wolfgang Weyrauch, artífice del programa, todo ello "por el premio de la poesía".



Günter Eich (1907-1972)

Se reclamaba, pues, un nuevo comienzo y al mismo tiempo un abdicar de la tradición, a la que estaban aferrados los integrantes de la "emigración interior" también después de 1945. Entre los postulados del "nuevo comienzo" figuraba también el derecho y la búsqueda de la verdad, que W. Weyrauch veía amenazada por la persistente belleza de la poesía: "La belleza es una buena cosa, pero belleza sin verdad es cosa mala. Es preferible verdad sin poesía". Desde nuestra óptica, parece como si la dicotomía belleza-verdad encerrase una alternativa falsa. No se trata, en realidad, de determinar cuál de las dos es válida para la poesía, sino que lo que hay que aclarar es dónde radica la verdad de la poesía —entendida como forma literaria. Más importante es, sin embargo, según Weyrauch, determinar el contexto contemporáneo en el que ésta se desenvuelve: el intento de los autores recién retornados de acabar de una vez con los recreos líricos que habían sido manipulados por el fascismo, el intento y la valentía de mirar a la cruda realidad a la cara, una empresa poética que Wolfdietrich Schnurre recoge en los siguientes versos:

zerschlagt eure Lieder
verbrennt eure Verse
sagt nackt
was ihr müßt.

rompед vuestras canciones
quemad vuestros versos
decid a secas
lo que debéis decir.

Clara y consecuente expresión de esta actitud es el conocido poema de Günter Eich, "Inventur" ("Inventario"), escrito probablemente en abril o mayo de 1945, en un campo de prisioneros y publicado, por primera vez, en la antología de prisioneros de guerra, editada por H. W. Richter bajo el título de *Deine Söhne, Europa (Europa, tus hijos,* 1947). Hacer inventario significa someterse a una prueba, hacer recuento de lo más apreciado, reunir tus pertenencias —todo ello era una situación clave de los supervivientes, de los prisioneros, de los que regresaban al hogar, una situación que obligaba a conformarse y concentrarse en las condiciones concretas de la propia existencia:

Dies ist meine Mütze,
dies ist mein Mantel,
hier ist mein Rasierzeug
im Beutel aus Leinen.

Konservenbüchse:
Mein Teller, mein Becher,
ich hab in das Weißblech
den Namen geritzt.

[… …]
Im Brotbeutel sind
ein Paar wollene Socken
und einiges, was ich
niemand verrate,

so dient es als Kissen
nachts meinem Kopf.
Die Pappe hier liegt
zwischen mir und der Erde.

[… …]
Dies ist mein Notizbuch,
dies ist meine Zeltbahn,
dies ist mein Handtuch
dies ist mein Zwirn.

Esta es mi gorra,
éste mi abrigo,
mis útiles de afeitar, aquí
en bolsa de lino.

Lata de conserva:
mi plato, mi vaso,
he grabado mi nombre
en el blanco aluminio.

[… …]
En la bolsa del pan
un par de calcetines de lana
y algo más
que no voy a decir,

servirán de almohada
cuando de noche duermo.
Este cartón sirve de línea
entre mi cuerpo y la tierra.

[… …]
Esta es mi agenda,
ésta, la lona de mi tienda,
ésta, mi toalla,
éste, mi hilo.

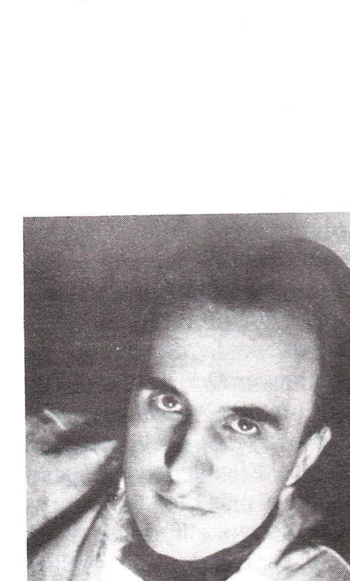
La redacción de este inventario es un programa antológico de "lenguaje al desnudo", de una poesía conscientemente empobrecida como reacción a la destrucción y manipulación de la lengua alemana por el III Reich. La reducción mínima de la forma, la severa concentración en la relación de los objetos personales, es expresión de la desconfianza en el abuso y falsa utilización de los recursos lingüísticos por el fascismo. Puede verse, a través de estos versos, cómo en el mensaje poético de postguerra figuraba en primer plano y como característica el proclamar lo que se entiende por verdadero.



Borchert como arquetipo

Con este trasfondo no es de extrañar que uno de los autores más jóvenes de postguerra, Wolfgang Borchert, muerto tempranamente en 1947, presente elementos estilísticos expresionistas y surrealistas que nos recuerdan claramente al modelo de prosa americano, la "short story" de E. Hemingway. Borchert publicó en 1946 un libro de poemas, titulado *Laterne, Nacht und Sterne (Farola, noche y estrellas)*, al que siguieron dos colecciones de relatos en 1947: *An diesem Dienstag (Aquel martes)* y *Die Hundeblume (Dientes de león)*. Se trata de poemas y narraciones, donde se nos cuentan no las experiencias y quejas particulares, sino las de todo un grupo y toda una generación: las de una juventud engañada y traicionada por sus padres, que sufrió en su propia carne las consecuencias del fascismo, a la que la guerra robó sus mejores años y que buscaba ahora entre las ruinas su propia identidad. Los nazis encarcelaron a Borchert por sus manifestaciones pacifistas. Precisamente sería su radical pacifismo, inseparable de su ideal lucha por "más humanitarismo" y una mayor consideración de las cosas pequeñas de lo cotidiano, lo que le confería la credibilidad poética que buscaba su generación.

Los relatos breves de Borchert, girando siempre sobre un mismo tema, nos ofrecen en escuetas y precisas descripciones cuadros e imágenes inconfundibles de la guerra, la postguerra, el terror y la muerte. Son éstos los medios estilísticos del "understatement", de la elisión, del aparente laconismo descriptivo que le permiten, por la inmediatez de las experiencias vividas, alcanzar la distancia necesaria para hacer más asequibles esas experiencias. Y, sin embargo, las narraciones



Wolfgang Borchert (1921-1947); al lado, su último texto escrito en un hospital de Hamburgo, en octubre de 1947:

¡Di que NO!

¡Óyeme, hombre tras la máquina y hombre del taller!
Si mañana te ordenan que no hagas más tuberías
y no más cacerolas, sino cascos de acero y ametralla-
sólo te queda una cosa: ¡di que NO! [doras,

¡Óyeme, muchacha tras el mostrador y muchacha en
[la oficina!
Si mañana te ordenan llenar granadas y que montes
anteojos de puntería para fusiles de precisión,
sólo te queda una cosa: ¡di que NO!

¡Óyeme, dueño de fábrica!
Si mañana te ordenan que en lugar de polvos y pastas
vendas pólvora,
sólo te queda una cosa: ¡di que NO!

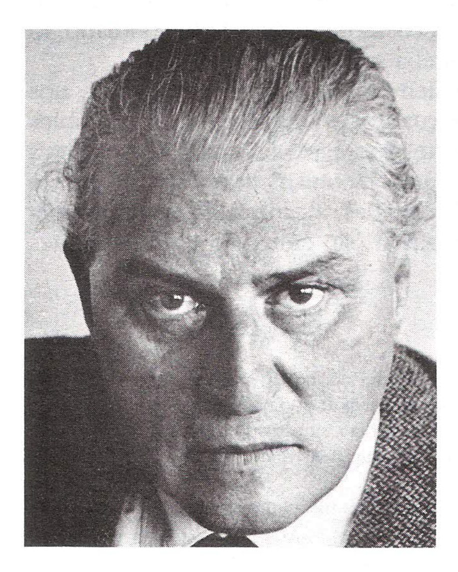
¡Óyeme, investigador del laboratorio!
Si mañana te ordenan que inventes
una nueva muerte contra la vieja vida,
sólo te queda una cosa: ¡di que NO!

¡Óyeme, poeta en tu habitación!
Si mañana te ordenan que no cantes más
canciones de amor sino canciones de odio,
sólo te queda una cosa: ¡di que NO!

de Borchert transmiten un patetismo actualizado, una hipersensibilidad de las percepciones que hacen fácilmente identificables esta literatura y las figuras posteriores a 1945.

Draußen vor der Tür

Una figura identificable creó W. Borchert en el anti-héroe de su obra más conocida *Draußen vor der Tür (Fuera ante la puerta)*, un drama concebido en un principio como "teatro radiofónico" y al que puso de subtítulo: "Una pieza que ningún teatro querrá representar y ningún público ver". Dicho subtítulo erró su pronóstico, pues el drama de Borchert se convirtió en el mayor éxito teatral de postguerra. El anti-héroe, Beckmann, retorna engañado y humillado como víctima trastornada de la guerra, cansado y abatido, expuesto a los intentos de reprimir los complejos de culpabilidad de sus conciudadanos, el horror de sus vivencias y recuerdos. Beckmann es un anti-héroe, en el que no solamente está encarnado Borchert, sino, sobre todo, el escepticismo ante los mitos, el cansancio de los héroes de su generación. "Es cierto que el tal Beckmann no traía soluciones en su bolsillo, pero el tener una pregunta para cada solución correspondía fielmente a la disposición de la juventud alemana", "generación sin metas", "generación sin compromisos", "generación sin 'síes'"; etiquetaciones cuya desilusión y amargura procede de la esperanza de que esta generación podrá llevar a cabo un cambio fundamental. La falta de ilusión de esta generación y de sus autores se trasluce a través de la sobriedad del lenguaje, y su amargura se exterioriza en el grito expresionista, tras el que retrocede la forma calculada.



Carl Zuckmayer (1896-1977)

El comentado drama de Borchert solamente tiene un paralelo en el teatro alemán de comienzos de la postguerra: la obra de Carl Zuckmayer *Des Teufels General (El general del diablo)*, escrita en el exilio americano en 1942 y estrenada en Zúrich en 1946. Ambas son equiparables no sólo en cuanto al tema —el problema del militar al servicio del fascismo— sino también en el éxito. *El general del diablo* fue la obra más representada en los inicios de la postguerra —más de 3.000 representaciones hasta 1950. Su éxito se debe, sin embargo, a motivos diferentes a los del drama de Borchert. La obra de Zuckmayer tuvo para el espectador de aquellos años una función de mero alivio. El general Harras, protagonista de la obra, era un tipo de héroe fácil de catalogar e identificar en escena como figura histórica actual. El general del "diablo" —es decir, de Hitler— era un joven de grandes atractivos, emprendedor y decidido, inspirado en el general de aviación Ernst Udet. Sus éxitos militares le confirieron un aire de simpatía y un encanto que le permitían hacer su santa voluntad, hasta el punto que perdona la vida a un médico judío por amor

a una amiga. Pero de la misma forma que su postura frente al imperante nacionalsocialismo no deja entrever su ideología —"me han utilizado, y ahora es cuando más me utilizan, pero me da lo mismo"— tampoco el conflicto dramático de la obra motiva en él un cambio de actitud. Cuando se percata al fin, tras un ultimátum de la Gestapo, de que su amigo, el idealista luchador de la resistencia Oderbruch, comete actos de sabotaje en los aviones, Harras encuentra su única salvación en lanzarse a la muerte en un avión defectuoso.

No es el contenido real, ni el conflicto planteado los que confieren carácter problemático a la pieza, sino que es la propia dramaturgia la que justifica su éxito. Zuckmayer ofrece las posibilidades de identidad con su héroe inquebrantable que sucumbe según el modelo clásico a una situación trágica, el drama de una realidad cuya maquinaria destructora del heroismo individual es llevada hasta el absurdo o manipulada por la política y los militares.

Carl Zuckmayer añadió el éxito de este drama a la acogida positiva de sus primeras piezas populares: *Der fröhliche Weinberg (El viñedo alegre,* 1925), *Der Schinderhannes* (1927) y *Der Hauptmann von Köpenick (El capitán de Köpenick,* 1931). Sin embargo, tuvieron la misma recepción otras dos piezas de carácter político: *Der Gesang im Feuerofen (El canto en la estufa,* 1950) y *Das kalte Licht (La luz fría,* 1955). En ambas trata el tema de la resistencia en Francia y de la guerra fría con su llamativo simbolismo y sus efectos melodramáticos. Sin embargo, nuevamente volvió a sonreírle fortuna con sus memorias, publicadas en 1966 y tituladas *Als wär's ein Stück von mir (Como si de algo mío se tratase).* En ellas demuestra su espíritu humanitario y antifascista y la propia responsabilidad en el proceso histórico-social por el que luchaba. Testimonio de ello son las siguientes palabras, escritas en 1944 en Nueva York: "Alemania es culpable ante el mundo. Pero nosotros, los que no pudimos evitarlo, no contamos entre sus jueces en este enorme proceso mundial".

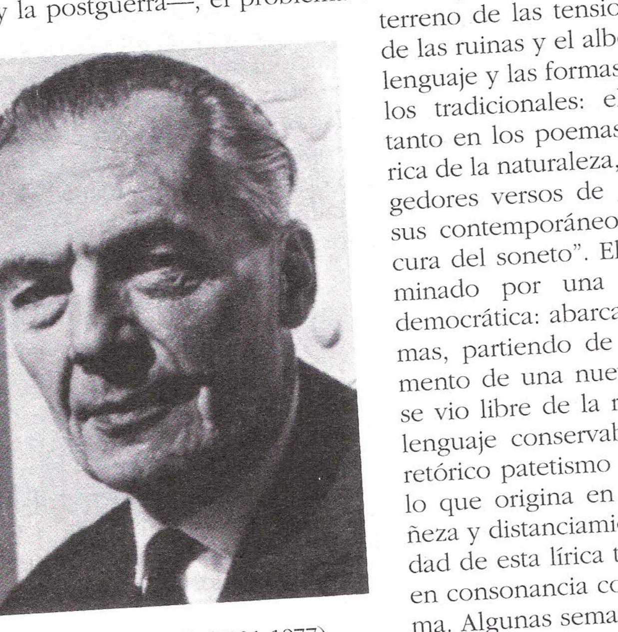
Günther Weisenborn

También en otros dramas retomaron sus autores el problema del pasado inmediato: tal es el caso de Günther Weisenborn en su pieza *Die Illegalen (Los ilegales),* estrenada en Berlín en 1946. Weisenborn, dramaturgo injustamente olvidado, retornó del exilio en 1937, integrándose después al grupo de resistencia "Die rote Kapelle" ("La capilla roja"). En 1942 fue detenido y encarcelado. Weisenborn ofrece en sus *Ilegales* —en cuadros realistas— el drama de los grupos alemanes de resistencia, sus conflictos, éxitos y fracasos, sacrificios y actividades. "Los ilegales —escribe el propio autor— somos una comunidad silenciosa en el país. Vestimos como todos, tenemos las mismas costumbres que los demás, pero vivimos entre la traición y la tumba. El mundo ama a las víctimas pero se olvida de ellas. El futuro es olvidadizo". Estas últimas palabras proféticas se han cumplido también en el mismo Weisenborn: sus piezas teatrales —y, entre ellas, las en su tiempo exitosas *Ballade vom Eulenspiegel, vom Federle und von der dicken Pompanne (La balada de Eulenspiegel, de Plumita y de la gordita Pompanne,* 1949)— son tan desconocidas hoy como las memorias de Weisenborn, recuerdos que vale la pena leer, de sus tiempos de prisión y que tituló *Memorial* (1948).

La lírica: entre las ruinas y el alborear

A pesar de los éxitos de Zuckmayer, Weisenborn y Borchert, no fue, sin embargo, el drama sino la lírica la forma literaria más representativa de la inmediata postguerra. El objetivo de los poetas más jóvenes era "intuir y reconocer lo que es, cómo pudo suceder, y cómo será el futuro" (Wolfgang Weyrauch). En la lírica vieron ellos la única accesible e inmediata posibilidad de expresión de sus experiencias, sentires y problemas. Buscaban una poesía en la que, a través de nuevas posibilidades expresivas, poder aunar realidad, concienciación de los problemas presentes y búsqueda de nuevas sendas futuras. De este modo, la "lírica de ruinas" se convertirá en foro poético, multiforme, del pasado, presente y futuro. Es una lírica, en suma, que bascula entre el sentimiento de hecatombe y la euforia del alborear, entre la depresión y la seguridad del futuro, entre la resignación y el optimismo.

La temática de esta lírica gira en torno a la guerra y a su final —el regreso al hogar y la postguerra—, el problema de la culpa y la culpabilidad colectiva en el terreno de las tensiones entre la realidad de las ruinas y el alborear esperanzado. El lenguaje y las formas suelen ser los modelos tradicionales: el soneto se utilizará tanto en los poemas amorosos o en la lírica de la naturaleza, como en los sobrecogedores versos de guerra, de modo que sus contemporáneos hablaban de la "locura del soneto". El contenido estaba dominado por una forma de expresión democrática: abarcaba, pues, todos los temas, partiendo de la tradición, en detrimento de una nueva calidad. Y tampoco se vio libre de la rémora del fascismo: el lenguaje conservaba dejes enfáticos y el retórico patetismo de la propaganda nazi, lo que origina en el poema cierta extrañeza y distanciamiento. De ahí que la calidad de esta lírica tempranera no estuviera en consonancia con la cantidad de la misma. Algunas semanas después de la aparición del primer número publicaba la revista *Ulenspiegel* la siguiente recomendación: "Rogamos a nuestros colaboradores no nos envíen, al ser posible, ningún poema más. O que vengan a vernos o se pongan en contacto con nosotros. No es fácil localizarnos, estamos inundados de versos. ¡Escribid prosa en vez de poesía!"



Hans Erich Nossack (1901-1977)

La narrativa

Prosa, nueva prosa con ropajes novedosos, apenas encontramos en estos años. Los testimonios de que disponemos son: una novela muy leída de Hermann Kasack, *Die Stadt hinter dem Strom (La ciudad al otro lado del río,* 1947), *Das unauslöschbliche Siegel (El sello imborrable,* 1946) de Elisabeth Langgässer, un informe sobre un campo de concentración *Der Totenwald (El bosque de los muertos,* 1945) de Ernst Wiechert, y algunas otras publicaciones de Ernst Kreuder y Emil Barth. Todas ellas son obras que muestran la continuidad de la línea tradicional que abarca desde 1933 hasta la "emigración interior", sin que aparezcan rasgos clarividentes de la "literatura de ruinas" de la postguerra. Los relatos de Borchert, Nossack y Schnurre son —también en cuanto a calidad— auténticas excepciones. La escueta estructura sintáctica, las precisas y detalladas descripciones, las frases entrecortadas es la técnica estilística apropiada para la construcción y reconstrucción de la realidad circundante. Hubo excepciones, sin embargo, como hemos dicho y como se quejaría Heinrich Böll: "Era increíblemente difícil, después de 1945, escribir en prosa, aunque sólo fuera media página". Las causas radicaban —igual que ocurriría con la lírica— en la problemática herencia literaria del fascismo: "la joven generación" malgastaba la mayor parte de sus energías en rellenar el vacío ocasionado por la política del lenguaje del III Reich" (Urs Widmer).

Resumiendo, podríamos decir que el cuadro que ofrece la "literatura de ruinas" es un cuadro contradictorio: radical en lo que se refiere a la poética problemática de los representantes de la "tala o el calvero", retorno a la realidad, superación del pasado y tendencia hacia el futuro y, sin embargo, apartamiento de la realidad al aferrarse a las formas literarias rimbombantes tradicionales: euforia y ambiente renacentista, mezclado con espíritu de resignación y desesperanza. En suma, la "literatura de ruinas" es reflejo de la realidad de su tiempo, a la que supo imprimir un sello característico.

LITERATURA VERSUS POLÍTICA. ESTILOS DE LOS AÑOS 50

Restauración y milagro económico

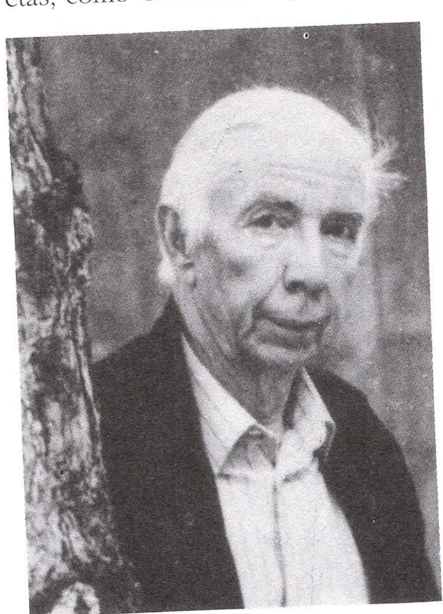
Nunca en la historia de la literatura de la RFA estuvieron tan distanciadas entre sí literatura y política como en los años 50. La reconstrucción económica de los medios tradicionales de producción y la restauración político-ideológica trazaron, en este proceso, estaciones que recusaron los intelectuales, los artistas y los escritores: la euforia del "milagro económico" y la sublimación del fascismo. Este desánimo y esta desilusión de artistas intelectuales, el distanciamiento y aislamiento ante el desarrollo de la política federal, integración en la política y sistema económico occidentales, partían de otros desencadenantes: la "desmoralización" de la clase trabajadora por la prohibición del comunismo, en 1956, por el tribunal constitucional, el rearme y la entrada en la OTAN, y, no en último término, el armamento nuclear y la amenaza de la industrialización y la tecnología. Anacrónico parecía ser el escepticismo con que el futurólogo Robert Jungk confrontaba el optimismo de progreso de su tiempo con el escepticismo de los científicos nucleares: "Esto es algo novedoso para nuestra era industrial; se trata tal vez del primer indi-

cio de una ética profesional nueva que no se formula la pregunta de ¿qué produzco yo o cuánto produzco?", sino "¿para qué o para quién produzco?", y el último interrogante: "¿Qué repercusión tiene mi trabajo? ¿Es ésta mala?".

La literatura alemana de los años 50 pudiera catalogarse —salvo matices especiales— de reserva poética de las anteriores cuestiones críticas y autocríticas. La inquietud es también otro de los síntomas de esta literatura: inquietud por el pasado reciente y por las nuevas perspectivas que oscurecían el futuro. La pesada herencia del fascismo continuaba perenne, determinando, incluso, las formas del escapismo estético.

Problemas de la lírica

En los años 50 continúa todavía imperando la tendencia característica de la lírica alemana de postguerra, en especial la de la lírica de la naturaleza. Algunos poetas, como Günter Eich y Elisabeth Langgässer, siguen conformando las discusiones de estos años sobre la lírica. Se trata de poetas que, ya antes del fascismo, se habían distinguido por su individualidad temática y estilística, poetas que acusaban la persistente influencia de los líricos de la naturaleza, Oskar Loerke y Wilhelm Lehmann. Karl Krolow, ensayista y poeta lírico en la línea de Loerke, busca, en las peculiaridades comunes de la poesía de la naturaleza, un proceso de desindividualización, un retrotraerse del yo poético y una inclinación a los fenómenos microcósmicos, una especie de "obsesión por el detalle". Se ha solido acusar a estos poetas de distanciamiento de la realidad, y, en el fondo, este volver la espalda a la realidad no es sino una especie de repliegue de la realidad rechazada. La problemática de esta retirada a la magia de la naturaleza y de la interioridad al microcosmos y al detallismo consiste en la creación poética de un mundo contrario que no tiene nada que ver con la realidad de su procedencia. Lo que en la lírica de los años 30, durante la implantación de la tiranía nazi, significaba escape y protesta, se transforma ahora, ante las nuevas circunstancias sociales, en simple retirada de la realidad empírica.



Karl Krolow (*1915)

La lírica después de Auschwitz

Era ésta la lírica contra la que iban dirigidas las palabras —con frecuencia malinterpretadas— de Theodor W. Adorno: "escribir un poema después de Auschwitz es una barbaridad". Con estas palabras, Adorno ponía en tela de juicio una lírica, en la que la experiencia de la muerte en los campos de exterminio fascistas había servido no de "shock" poético sino de conmoción. Tal conmoción no se da en el autor que de manera destacada representa la lírica alemana de los años 50: Gottfried Benn. Después de haber iniciado su carrera poética antes de 1933, en la órbita del expresionismo, y después de unos comienzos de tipo nacionalsocialista, se recluye como médico del ejército, calificando este paso de "forma aristocrática de la emigración". Al no disponer de posibilidades para publicar, cayó prácticamente en el olvido después de finalizada la guerra. Volvió, sin embargo, al primer plano de actualidad después de publicar sus colecciones de poemas: *Statische Gedichte (Poemas estáticos,* 1948), *Trunkene Flut (Ebrio caudal,* 1949) y *Destillationen* (1953). A éstas seguirá una serie de ensayos en prosa y otros escritos autobiográficos —*Doppelleben (Doble vida,* 1950)-, en los que Benn tematiza su problema existencial artístico con nuevos procedimientos. "Dualismo" es el término acuñado para esta su existencia: dualismo entre una realidad, aparentemente intranscendente y empírica para el creador del arte, y un arte que sigue sus propios principios, que es belleza, estilo y forma, independientemente de toda "socialización". En su poema "Einsamer nie" ("Más solitario nunca"), escrito en los años 30, pero recogido más tarde en *Poemas estáticos,* con los que consiguió un notable éxito, formula Benn, bien claramente, la autointerpretación de su existencia:

Einsamer nie als im August:
Erfüllungsstunde —im Gelände
die roten und die goldenen Brände
doch wo ist deiner Gärten Lust?
Die Seen hell, die Himmel weich,
die Äcker rein und glänzen leise,
doch wo sind Sieg und Siegsbeweise
aus dem von dir vertretenen Reich?
Wo alles sich durch Glück beweist
und tauscht den Blick und tauscht die Ringe
im Weingeruch, im Rausch der Dinge—
dienst du dem Gegenglück, dem Geist.

Más solitario nunca que en agosto:
Horas de plenitud —en el paisaje
rojos y dorados fuegos,
pero ¿dónde está el gozo de tus jardines?
Fulgor en los lagos, el cielo suave,
puros y callados relucen los campos,
pero ¿dónde la victoria y sus signos
del Reich que representaste?
Donde todo se torna dicha,
intercambiando miradas y anillos,
en aroma de vino, delirio de las cosas—
tú sirves a la contraventura, al espíritu.

El dualismo "horas de plenitud" y "contraventura" —tema de la poesía—, la soledad resultante de esta dualidad para el yo poético, para el individuo creador, son el programa del artista Gottfried Benn, para quien la historia, la sociedad, el desarrollo, la felicidad son valores sólo estáticos, sin calidad alguna comparable a la del arte y la poesía, ni siquiera de interés para ambas. "Pensar y ser", según Benn, "el arte y la forma del artista, incluso la acción y la propia vida de la persona privada, son sustancias totalmente diferentes".

La recepción de Benn en los años 50 demuestra con toda evidencia que se trata de cuestiones de identidad. Sin embargo, el recuerdo de su origen y mutabilidad dio paso a nuestro tiempo y a una sociedad preocupada por superar el pasado más reciente: algunos poetas como Benn insistían todavía en la dualidad arte-vida, lo que ocasionaba la intangibilidad de la poesía. Adorno no quiso proscribir con la

etiqueta de "bárbara" toda la lírica, ni su existencia, posterior a Auschwitz. Por eso precisará algo más tarde: "El sufrimiento perenne tiene tanto derecho a exteriorizarse como el torturado a gritar; por eso, hay que considerar como falso el que después de Auschwitz no se pueda escribir ya poesía". Este derecho del dolor a ser exteriorizado es el que arguye Paul Celan en su lírica, en un lenguaje concentrado, de una gran fuerza expresiva poética, que a lo largo de los años va encasillándose más y más frente a la realidad externa; aunque, lógicamente, con un gesto y una meta diferentes a los de la lírica de Benn. En uno de sus primeros y más conocidos poemas *Die Todesfuge (La fuga de la muerte,* 1945), Celan presenta la realidad del fascismo y de los campos de concentración que le tocó vivir en toda su crudeza y amargura, un pasado que sabe revivir y actualizar con su lenguaje, recursos y técnica que llevará a la perfección en los versos posteriores. Este encerrarse en sí mismo para no sucumbir ante la amenazadora realidad debe ser considerado, a la par, como consecuencia poetológica y problema existencial del poeta lírico Paul Celan. Sin embargo, la experiencia que Celan tuvo con su poema "La fuga de la muerte", convertido en lectura obligatoria y objeto obligado de interpretación en las escuelas, le tornó desconfiado al ver cómo degeneraba en artículo de reconciliación judeo-alemán. De tales posibilidades huye Paul Celan en sus últimas y numerosas colecciones de poemas, de las que entresacamos las más representativas: *Mohn und Gedächtnis (Amapola y memoria,* 1952), *Von Schwelle zu Schwelle (De umbral en umbral,* 1955) y *Sprachgitter (Rejas del lenguaje,* 1959), y de las publicadas todavía en vida del poeta: *Die Niemandsrose (La rosa de nadie,* 1963), *Atemwende (Cambio de aliento,* 1967), *Fadensonnen (Soles de hebras,* 1968) y *Lichtzwang (La fuerza de la luz,* 1970). La parquedad léxica y la limitación en el uso de imágenes y metáforas convierten la lírica de Celan en hermético laberinto, en una esfera de ambigüedad; adquieren, sin embargo, según palabras del filólogo Peter Szondi en sus *Celan-Studien* (1972) una extrema precisión: "La ambigüedad muestra claramente la unidad dentro de la diferencia, que, a su vez, sirve a la precisión." Celan buscó siempre esta meta, hasta en su obra póstuma *Schneepart (Papel de la nieve),* publicada en 1971. Paul Celan se suicidó en 1970.



Paul Celan (1920-1970)

Si Gottfried Benn y Paul Celan, a pesar de las notables diferencias que les separan y lo difícil que es la comparación, son considerados como los poetas más representativos que configuraron la imagen de la lírica alemana después de la Segunda Guerra Mundial, no podemos pasar por alto que, también en los años 50, se deja sentir un modernismo que busca y encuentra inconfundibles formas propias de expresión. La superación de la lírica tradicional de postguerra, representada por Marie Luise Kaschnitz y Nelly Sachs, y los intentos surrealistas de Ernst Meister, Christoph Meckel y Günter Grass *(Die Vorzüge der Windhühner [Ventajas de las*

gallinas-viento, 1956]) son formas expresivas de una nueva reflexión sobre un lenguaje poético personal que intenta romper con los modelos convencionales porque tiene nuevos mensajes que comunicar. Lo mismo es aplicable a Peter Rühmkorf e Ilse Aichinger y para la poetisa y autora de piezas radiofónicas Ingeborg Bachmann *(Gestundete Zeit [El tiempo postergado,* 1953] y *Anrufung des Großen Bären [El conjuro de la Osa Mayor,* 1964]), y no en último lugar a Hans Magnus Enzensberger, quien con sus libros de poemas *verteidigung der wölfe (Defensa de los lobos,* 1957), *landessprache (El idioma oficial,* 1960) y *blindenschrift (Escritura de los ciegos,* 1964) levantó un enorme revuelo, por dar entrada en sus versos a la realidad política —incluido el fascismo—, sin destruir con ello la identidad de su poesía. Más bien la fundamenta, provocando y creando contradicciones, exigiendo respuestas. El poema "lenguaje oficial" que dio el título al conjunto, comienza con algunas de estas interrogantes y sus respuestas:

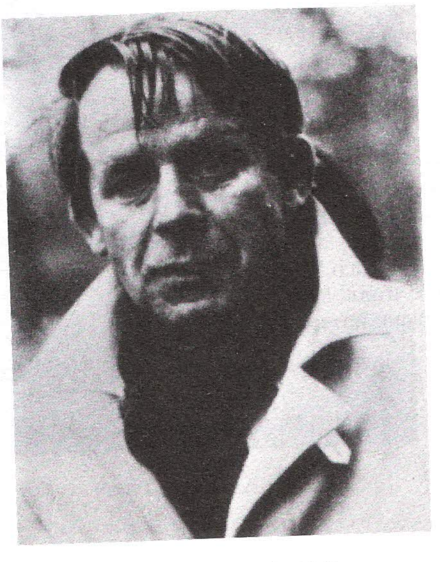
was habe ich hier verloren,
in diesem land,
dahin mich gebracht meine älteren
durch arglosigkeit?
eingeboren, doch ungetrost,
abwesend bin ich hier,
ansässig im gemütlichen elend,
in der netten, zufriedenen grube.
was habe ich hier? und was habe ich hier zu suchen,
in dieser schlachtschüssel, diesem schlaraffenland,
wo es aufwärts geht, aber nicht vorwärts,
wo der überdruß ins bestickte hungertuch beißt,
wo in den delikateßgeschäften die armut, kreidebleich,
mit erstickter stimme aus dem schlagrahm röchelt
und ruft: es geht aufwärts!

(¿Qué se me ha perdido
en este país
al que me trajeron mis mayores
por ingenuidad?
Nacido, pero desconsolado
y ausente me encuentro,
asentado en tranquila miseria
en la tumba cómoda y sosegada.
¿Qué tengo yo aquí? ¿Qué busco aquí
en esta fuente de carnes variadas, en esta Jauja
donde se asciende, pero no se progresa,
donde el tedio muerde el bordado lienzo del hambre,
donde en las mantequerías resuella la miseria,
pálida de muerte, con voz ahogada
y exclama: ¡vamos viento en popa!)

Se puede ver, por estos versos, cómo a finales de los 50 resuenan insistentes en la lírica alemana los tonos brechtianos, pero que no por ello dejan de ser poéticos. En estos años de transición a la década siguiente nace una lírica política, expresión de la teoría literaria dominante, a saber: que existen una identidad y una cualidad de la obra literaria inmanentes a la estructura poética. Es una poesía más próxima a la lírica de Paul Celan y a la teoría de Theodor W. Adorno que a la de Gottfried Benn, y cuyo asunto bascula entre el pasado, aún perceptible, y las diferencias sociales del presente y que vienen a ser preludio de la futura lírica de Erich Fried que conformará la poesía de los años 60 y 70.

Superación del pasado y crítica del presente: Temas y tradiciones de la novela

El distanciamiento de la primera literatura de postguerra de los acontecimientos sociales, constatable a raíz de la creación del Grupo 47, tuvo importantes repercusiones en la prosa. Pues el encontrarse un autor de pleno en el asunto literario trae consigo una mayor preocupación por el estilo, una orientación hacia la literatura extranjera, y, por supuesto, un mayor conocimiento de los temas y problemas del pasado inmediato y del presente. Si eran sintomáticas las palabras de Heinrich Böll, al quejarse de lo difícil que era "escribir, aunque sólo fuera media página, de prosa", tampoco le faltaba razón a Siegfried Lenz al escribir: "Yo sabía sobre qué quería escribir, pero me faltaba —como a tantos otros— la perspectiva, y la encontré en Hemingway. Y la encontré sobre todo en sus historietas, las que siguen todavía suponiendo para mí modelo de magistral tensión. Se trata del antagonismo entre sueño e infructuosidad, entre nostalgia y experiencia, entre sublevación y humilde fracaso. Silencio y sublevación me parecen la forma más pura de huída de un mundo en el que la muerte ha perdido su apariencia victoriosa".

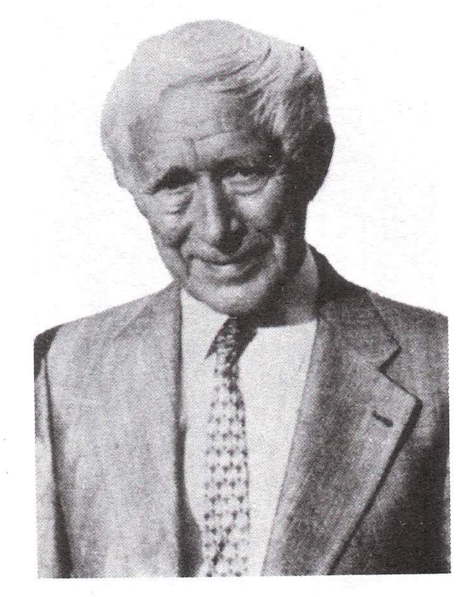


Siegfried Lenz (*1926)

Siegfried Lenz constituye con Paul Schallück y Wolfdietrich Schnurre la segunda generación de los 50. A todos ellos les une con otra serie de autores su lucha moral por acabar de una vez con el pasado. Lenz debuta en 1951 con la novela *Es waren Habichte in der Luft (Azores en el aire)*, a la que siguieron *Duell mit dem Schatten (Duelo con la sombra,* 1953) y *Stadtgespräch (Conversación urbana,* 1963), todas ellas alternando con colecciones de relatos, de los que se hizo popular *So zärtlich war Suleyken (Lo tierno que era Suleyken,* 1955). Algo tardía y en vista ya de la anacrónica situación político-literaria federal, llegó su voluminosa novela *Deutschstunde (Clase de alemán,* 1968). El héroe y narrador de la misma, Siggi Jepsen, nos cuenta, desde la perspectiva del joven internado en un reformatorio, cómo tenía que escribir, en 1954, una redacción sobre la alegría del deber. Al entregar el papel en blanco, Siggi será castigado e incomunicado, comenzando de este modo la narración. Siggi recuerda el año 1943 y sobre todo a su padre que prestaba servicio de policía en un pueblecito de Schleswig-Holstein. Un día, el policía tuvo que pasar la orden de prohibición y su cumplimiento a un amigo de juventud, al pintor Max Nansen, orden dictada por el funcionario nazi encargado de cultura. Siegfried Lenz interpola algunos rasgos del destino del pintor Emil Nolde. Mientras el padre comienza a cumplir su misión con paranoica obsesión, el hijo se convierte en su monitor y salvador, no pudiendo ambos liberarse de su signo, ni aun con la caída del nacionalsocialismo. De este modo se entera también el lector al final de los motivos de la detención de Siggi. Es acusado de robo por haberse

incautado de un cuadro de Nansen en una exposición. Lenz describe, con incomparable minuciosidad y dominio del tema, acontecimientos y caracteres, lo que constituyó la base de la popularidad y difusión de la novela. La estructura de la acción y el encarcelamiento de Siggi se resienten por sí solos, y en el viaje al pasado de los recuerdos tiene Lenz dificultades en algunas escenas y lugares y no consigue, con su estilo, la superación del pasado, porque el narrador levanta barreras entre las circunstancias en la provincia y en el "Reich", dejando de este modo un espacio abierto a las decisiones humanas que hacen viable y creíble la conducta del padre, pero que no corresponden a la realidad. Lenz no es, como lo fuera Oskar Maria Graf, un moralista de provincias cuyas figuras, aferradas a la injusticia, consiguen dimensión épica. Él es un escritor que trabaja con recursos cinematográficos y no utiliza el análisis de la realidad. Y el arte no sobrevivió en la campiña sino en el exilio.

Los antagonismos de los años 50 de que habla Lenz pudieran, en realidad, calificarse de rasgos estructurales característicos de la "joven literatura alemana del modernismo" (Walter Jens): autores como Heinrich Böll y Wolfgang Koeppen, Martin Walser, Alfred Andersch y Max Frisch se mueven en el campo de tensiones del pasado fascista y el presente capitalista, de la fuga y la protesta, de la subjetividad y la pérdida de identidad. Antagonismos que llevan implícita la tensión poética entre el tradicionalismo y la modernidad en que vive la joven generación de las letras.



Ernst Jünger (*1895)

Por supuesto que en la literatura de los años 50 continúan resonando los ecos de autores que habían significado algo antes del 45 e incluso antes del 33. El más importante y seguramente el más conocido de todos es Ernst Jünger: antes de 1933 autor de obras reaccionarias y nacionalistas; en el III Reich existencia ejemplar de literatura de "emigración interior", y después de la guerra nuevamente en boca de todos por su escrito *Der Friede (La paz,* 1945), en el que formula y defiende la idea de un futuro común para todos los pueblos de Europa. Pero a pesar de sus "transformaciones" hay algo modélico que justifica el atractivo de Ernst Jünger en un público conservador, a lo largo de los años hasta nuestros días. Para Jünger, en sus obras tardías es la "libertad" la "asignatura principal" del hombre libre, según testifica en sus novelas: *Atlantische Fahrt (Viaje transatlántico,* 1947); *Strahlungen (Radiaciones,* 1949); *Der Gordische Knoten (El nudo gordiano,* 1953); *Gläserne Bienen (Abejas de cristal,* 1957) y *Der Waldgang (Los rebeldes)*[1]; sin embargo, continuarán siendo el elitismo y el heroismo, la celebración de las víctimas de guerra desconocidas, los factores determinantes de esta existencia "libre". La visión y creación de una "grande y creciente

---

[1] Título libre de Vintila Oria. *[N. del T.]*

"uniformidad" que hará superflua "la existencia de ejércitos", pero por el precio de sacrificios, privaciones y sufrimientos, servirán de fundamento para sus ensayos *Der Arbeiter (El trabajador,* 1932) y *Der Weltstaat (El Estado universal,* 1960). Los homenajes que Jünger ha recibido en la última década como representante del espíritu alemán, están motivados, en primer término, por su brillante estilo y por haber sabido aunar hábilmente poesía y ensayo. Tales honores —entre otros el Premio de la ciudad de Frankfurt (1983)— en realidad significan un homenaje al propio conservadurismo alemán, incapaz de admitir su fracaso político-cultural ante el fascismo. La guerra del Vietnam y los movimientos estudiantiles de los años 1967 a 1969 son tratados por Jünger —en *Post nach Princeton (Correo para Princeton,* 1975)— como muestras de una especial "falta de decisión" por parte de E.E.U.U., el factor político-militar más poderoso de aquellos años.

Esta literatura alemana "moderna" se sentía obligada a una tradición realista crítico-social y estaba plenamente convencida de que el proceso social actual y las consecuencias históricas del pasado, con la secuela de estragos, sufrimientos y conmociones, eran material valioso, utilizable para la narrativa y de interés para el lector contemporáneo. La narrativa realista crítico-social requiere al mismo tiempo una confianza plena en la efectividad de la literatura en ambas direcciones: respecto a la narratividad de la realidad en su contenido conflictivo y respecto a la vida deteriorada. La prosa alemana de postguerra representa la confianza en que el fascismo puede ser superado con la ayuda de la literatura.

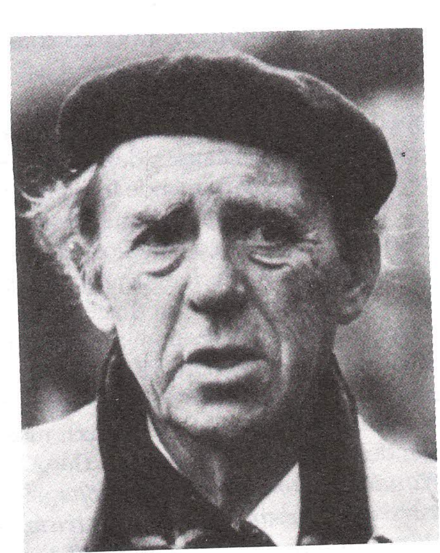


Bert Brecht y Max Frisch en Zurich (1946)

Stiller *de Max Frisch*

Tal constatación es también válida para el escritor suizo Max Frisch, quien, merced a sus novelas *Stiller* (1954) y *Homo Faber* (1957), debe ser considerado como uno de los novelistas más importantes de los años 50. En esta sociedad tan próspera del milagro económico donde sólo aparenta reinar el orden, las novelas de Frisch, sobre todo *Stiller,* el libro más leído de aquellos años, sirven de clave de la realidad de doble fondo, a simple vista tan natural. "Yo no soy Stiller", es el comienzo tan insólito de los acontecimientos. El americano Jim Larkin White es detenido en la frontera suiza por parecido físico con Anatol Stiller, escultor desaparecido hacía seis años. White niega enconadamente ser otra persona, por lo que es arrestado. Su bella y encantadora mujer Julika es internada en un sanatorio antituberculoso y él escapa de repente a América donde intenta suicidarse para borrar de una vez su identidad con Anatol Stiller. El lector se entera de todos estos pormenores al salir a la luz el diario que White redactó en la cárcel. Por la sentencia del tribunal averiguamos que White es idéntico a Stiller, y White/Stiller acepta la resolución sin comentario alguno. Pero un "Epílogo del fiscal" asegura la continuidad de la acción. Stiller/White comienza

una nueva vida con su mujer Julika, asentándose a orillas del lago Léman y estableciéndose como ceramista. Pero al caer nuevamente enferma Julika y morir, Stiller sufre otra vez más el problema de identidad y de responsabilidad personal, culpables de su desesperación interior. Max Frisch presenta con *Stiller* la novela más decididamente psicológica de su producción, pues la mayor parte de ésta gira en torno al tema de la pérdida del yo, la autoelección, los papeles que el destino hace desempeñar a cada cual *(Mein Name sei Gantenbein [Supongamos que me llamo Gantenbein,* 1964]) y el problema de la identidad. La afirmación de Frisch de que él no dispone de lenguaje para la realidad sino para lo que tras ella se esconde, hace que su estilo sea reflexivo y su forma la de la novela psicológica. Con la reducción hermética de la figura, que se produce al pronunciar el tribunal la sentencia, queda desacreditado el lenguaje narrativo tradicional de los hechos y la realidad. Recogiendo los ecos del guión de Sartre *Les jeux sont faits* (1947), el *Stiller* de Max Frisch demuestra bien claramente que la "realidad" de los 50 requiere urgentes reflexiones, abriendo la novela de Frisch un espacio psicológico interior que hace tabla rasa de las convenciones.


Heinrich Böll (1917-1985)

Una de las pocas novelas de los 50, en la que el autor supo compaginar de modo admirable liquidación del pasado y crítica del presente, es la obra de Heinrich Böll *Billard um halbzehn (Billar a las nueve y media,* 1959). La estructura de la novela contrasta con la sencillez programática de las primeras obras. Partiendo de una fecha concreta, el 6 de septiembre de 1958, y retornando a ella, se nos cuenta —a base de retrospectivas— la historia de tres generaciones de arquitectos, la familia Fähmel, a partir de 1907. El símbolo universal para la construcción, la reconstrucción y destrucción es la abadía de San Antón, construida en 1907 por el abuelo Heinrich Fähmel, volada por su hijo Robert en los últimos días de la II Guerra Mundial para levantar "un monumento a los corderos que nadie había apacentado", y que finalmente sería reconstruida por Joseph, el hijo de Robert. La historia, pues, de las tres generaciones se concentra en el 6 de septiembre: este día, Joseph Fähmel describe las señales de tiza que su padre había marcado para la voladura; ese mismo día regresa del exilio un amigo de Robert Fähmel, quien se percata de que todavía es buscado mientras los antiguos nazis se han establecido en la República Federal como los verdaderos representantes "democráticos" del Estado; y el mismo día 6 abandona Johanna Fähmel, madre de Robert y esposa de Heinrich, el sanatorio para matar, el día del 80 cumpleaños de su marido, a un viejo fascista; pero no morirá éste, sino un político oportunista, símbolo de la fusión de pasado y presente. Todos estos elementos van entrelazados de una manera muy compleja. Los recuerdos se actualizarán a través del monólogo interno y externo, entrecruzándose y entrelazándose temporalmente a través de múltiples símbolos, *leitmotivs,* asociaciones y citas, montados todos sobre un resbaladizo "camino que conduce de la inestabilidad del pasado a la transitorie-

dad presente" (Böll). Con todo, esta artística construcción narrativa levantó enorme revuelo entre la crítica, principalmente porque el simbolismo de la novela no se deduce del objeto de la narración. Sin embargo, este reproche es injustificado cuando se trata del símbolo principal de la abadía de San Antón, discutible, no obstante, en relación con el antagónico símbolo que constituye el armazón de la novela: el "sacramento del búfalo" y el "sacramento del cordero", símbolo de la antinomia perseguidores y perseguidos, nacionalistas y pacifistas, fascistas y antifascistas. Este simbólico antagonismo hay que verlo más bien como una transformación de la imagen bíblico-teológica en una especie de recurso o pretexto suprahistórico y suprasocial. Éste es también el fundamento de una crítica del católico Böll a la institución de la Iglesia superada, como podrá verse en su novela más popular *Ansichten eines Clowns (Opiniones de un payaso,* 1963). Las piezas radiofónicas, las narraciones y las novelas de Böll pierden credibilidad literaria precisamente cuando utiliza como estructura o función técnico-narrativa elementos, imágenes, máximas, motivos y símbolos.

La ambición artística de Heinrich Böll en *Billar a las nueve y media* y su búsqueda de "modernidad" —la novela denota influencias del "nouveau roman" francés— no son las causas de la problemática desatada, sino que lo son la injustificada intención narrativa de los símbolos y motivos.

Esta literatura pudiéramos etiquetarla, lisa y llanamente, de "historia contemporánea narrada". Los medios narrativos que Böll utiliza son la sencillez e incluso la simplificación de lenguaje y sintaxis. "Pero" —así se justifica con razón el autor— "precisamente este 'hacerlo fácil' requiere una inmensa depuración de medios e innumerables y complicados procesos". La aniquilación del pasado, de la artificiosidad de la legitimada poesía nazi y la torpeza poética de postguerra y su ampulosidad es la meta de este esfuerzo creacional, con creces alcanzado en sus narraciones y novelas tempranas, mosaico de la cotidianeidad bélica y postbélica. Son de mencionar, entre otras: *Der Zug war pünktlich (El tren llegó puntual,* 1949); *Wanderer, kommst du nach Spa... (Viajero, cuando llegues a Spa...,* 1950); *Wo warst du , Adam? (¿Dónde estuviste, Adán?,* 1951); *Und sagte kein einziges Wort (Y no dijo una sola palabra,* 1953) y *Haus ohne Hüter (Casa sin amo,* 1954). Lo mismo sería aplicable a algunas novelas de Hans Werner Richter, retablos típicos de la Alemania de postguerra, como: *Sie fielen aus Gottes Hand (Como caídos de la mano de Dios,* 1951) y *Linus Fleck oder Der Verlust der Würde (Linus Fleck o la pérdida de la dignidad,* 1959). Característico de este arte de narrar es la clara tendencia satírica y el distanciamiento entre el narrador y lo narrado, al no buscar la identificación del lector con los acontecimientos, sino más bien al ofrecerle motivos para la reflexión, la crítica y el cuestionamiento. Las fronteras de esta narrativa, la sátira a la sociedad de postguerra, son también perceptibles en la primera novela de Martin Walser *Ehen in Philippsburg (Matrimonios de Philippsburg,* 1957), aunque donde se hace más palpable es en las narraciones realistas. Sirva de ejemplo el informe autobiográfico de Alfred Andersch *Die Kirschen der Freiheit (Las cerezas de la libertad),* donde, con medios realistas, describe el autor, además de la situación existencial de fuga y libertad, la situación real, objetivada con diversos elementos reflectores. De este modo logra una ambientación difícil de conseguir en las novelas posteriores *(Sansibar oder der letzte Grund [Zanzíbar o la última razón,* 1960]), a pesar de utilizar motivos y elementos temáticos similares.

Estas panorámicas histórico-literarias tropiezan con el dificultoso handicap de selección del tema ante la abundancia de material disponible, con el riesgo de marginar peculiaridades dignas de tratamiento. Éste es el caso del resumen esbozado,

en el que nos hemos referido a autores del "joven modernismo alemán" y a otros, ya consagrados, continuadores de la heredada tradición; pero nos queda hacer alusión a otra tendencia o sector literario: a los escritores del exilio, quienes también han ofrecido obras dignas en prosa después de la constitución de la RFA. Así pues, podemos ver cómo Thomas Mann publica, después del *Doktor Faustus,* la novela *Der Erwählte (El elegido,* 1951), el relato *Die Betrogene (La engañada,* 1953) y la magistral parodia de la "novela de formación", *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull (Confesiones del aventurero Felix Krull,* 1954). Alfred Döblin, cuya paternidad subrayaría más tarde Günter Grass, publica en 1953, en Berlín Oriental, su última obra importante, *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende (Hamlet o la larga noche llega a su fin),* recopilación de cuestiones psicológicas en el contexto de los problemas bélicos. También merece mención en este lugar la novela de Joseph Breitbach, publicada en 1962, *Bericht über Bruno (Informe sobre Bruno).* El autor se sirve también de la realidad política para escribir una novela tensa y, con la utilización de medios realistas, atacar las motivaciones materialistas de la acción política (hambre de posesiones y de poder, miedo, etc.). En general, las obras de estos autores del exilio vienen a ser continuidad de las sendas existentes, sin novedad alguna reseñable, aun cuando ciertas obras de Thomas Mann alcanzasen cotas importantes en la literatura alemana.

Tres tradiciones

Se puede hablar, resumiendo, de tres direcciones o tradiciones: la de los emigrantes, la de los autores que sobrevivieron al III Reich y la de los jóvenes modernistas. Al margen quedan todavía algunos escritores que se resisten a esta clasificación: como Hans-Erich Nossack y Gerd Gaiser. Gerd Gaiser alcanzó un meritorio éxito con su novela de guerra *Die sterbende Jagd (La caza moribunda,* 1953), en la que se perciben los ecos elitistas de Jünger: se trata del canto de cisne a las existencias heroicas de la Guerra Mundial, acogido con entusiasmo por un público conservador. También conservadurismo, pero en un sentido inconformista, encierra la novela de H. E. Nossack *Spätestens im November (Lo más tarde en noviembre,* 1955), donde éste nos presenta a individuos que luchan y se pierden en una existencia de absurda actividad. El único escape lo hallará en el autoaislamiento particular, en la búsqueda del propio yo —*Spirale (Espiral,* 1956), *Der jüngere Bruder (El hermano menor,* 1958)— un tema que Nossack retomará y retocará una y otra vez, como es el caso de su novela *Der Fall d'Arthez (El caso d'Arthez,* 1968).

Pero a pesar del dominio de las formas y temas tradicionales, podemos registrar nuevos tonos en la selección de temas y en los medios narrativos. Y así se puede decir que la narrativa alemana de los años 60 inicia un reconocimiento, allende las fronteras, que perdura hasta nuestros días. Y ello se debe, además de a la calidad literaria, al inconfundible compromiso político de los representantes más destacados —Grass, Böll y Walser, entre otros. Gracias a ellos continúan vivas hasta nuestros días las tensiones entre literatura y política.

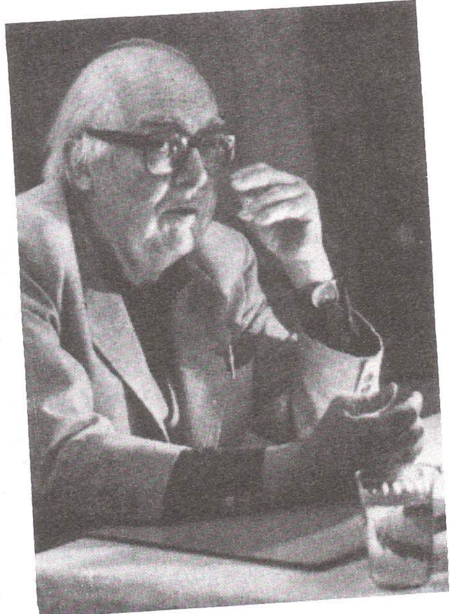
Teatro sin drama: Difíciles comienzos

Max Frisch informa en cierta ocasión que Bert Brecht se cogió una impresionante rabieta después de haber asistido a una representación teatral en Constanza. El enfado de Brecht se debía, según Frisch, a la simpleza y falta de sentimientos e ideas con que la reciente dramaturgia alemana iniciaba su nueva singladura: "El vocabulario de los supervivientes y su comportamiento en la escena, su ignorancia y desvergüenza, dan la sensación de que no les importaban más que sus casas destruidas, su sentido artístico, su prematura satisfacción con el propio país, todo ello excedía a nuestros temores". Y Brecht concluyó consternado: "Aquí hay que comenzar de nuevo". De esta amarga anécdota se pueden sacar dos conclusiones: la primera, que el teórico y práctico teatral Bert Brecht, al regresar de los E.E.U.U. a Alemania, vio frustradas sus esperanzas de que el arte hubiera aprovechado las nefastas consecuencias del fascismo para poder intervenir así, de manera práctica, en la vida teatral de Alemania Occidental; y segunda, que las palabras de Brecht son expresión del estado desolador en que se encontraba el teatro en la RFA al final de los años 40 y en la década de los 50, cuando después de las irritaciones de los primeros años y los primeros titubeos acaban imponiéndose las exclusiones y suplantaciones. Excepción fueron autores como Borchert, Zuckmayer y Weisenborn. Sus obras denodadamente críticas no pudieron conectar con el espíritu y el desarrollo del teatro de los E.E.U.U. y de los países europeos occidentales. Sin embargo, el teatro alemán de postguerra estaba influido por la tendencia metafísico-religiosa de un Paul Claudel, T. S. Eliot y W. H. Auden, pero también por Christopher Fry y Thornton Wilder. Después de la caída del fascismo, el público alemán gustaba de este teatro con visiones apocalípticas de ocaso y ambiente fin de época, según reflejan también algunas obras de Wilder. Posteriormente, el teatro alemán tomará contacto con el existencialismo filosófico y el teatro del absurdo de los Ionesco, Samuel Beckett, Sartre, Cocteau y Camus, quienes ocuparán el primer lugar de los escenarios alemanes.

Teatro existencialista

La actualidad del existencialismo francés se fundamentaba en el déficit ideológico que, durante la guerra y en especial después de su terminación, apareció como especie de sentimiento de vacío, de impotencia, desesperación y angustia. Como filosofía de la libertad individual ofrecía una interpretación atractiva de la existencia humana. En primer término suponía, para la generación desorientada y desclasada de la guerra y la postguerra, un modelo antropológico-filosófico, el "hombre sin transcendencia", en el que podían ser utilizadas las experiencias de la ruina material y del terror nazi: "Solamente existe, en realidad, un problema serio: el suicidio". Con estas palabras comienza Albert Camus su ensayo sobre *El mito de Sísifo* (1943, en alemán 1956). El hombre confrontado con su "eventual" experiencia de la propia muerte y de la libertad de decisiones: filosofía cimentada por Sartre en *El ser y la nada* (1943, en alemán 1962), donde polemiza con la tradición filosófica alemana, desde Kant y Hegel hasta Husserl y Heidegger, y donde rechaza la "filosofía de la existencia alemana". Finalmente, el existencialismo francés ofreció

un modelo literario (*¿Qué es la literatura?*, 1947, de Sartre) que, enriquecido y acreditado por las experiencias de la resistencia francesa contra el nacionalsocialismo, situaba en el centro de las polémicas el proceso decisorio del escritor a la hora de ponerse a escribir, y con el concepto de "literatura comprometida" incluía al autor en la filosofía de la libertad: "Puesto que los críticos me maldecían en nombre de la literatura, sin delatar qué entienden por literatura, la mejor respuesta que podría dárseles es que examinen, libres de prejuicios, qué es el arte de la palabra. ¿Qué significa escribir? ¿Por qué escribimos? ¿Para quién? Nadie parece haberse planteado nunca tales preguntas" (Sartre). Tanto Sartre como Camus, importantes no sólo como ensayistas filosóficos, sino también como dramaturgos y novelistas, influyeron de modo eficaz en la escena y narrativa alemanas. Mencionaremos, muy de pasada, *Manos sucias* de Sartre, donde éste se ocupa de la actitud de la inteligencia burguesa frente al totalitarismo, o la primera novela de Camus, *El extranjero*, a la que seguirán *La peste* y *La caída*, interpretaciones de un individuo y una sociedad de lobos que ejercerían amplia repercusión en los intelectuales alemanes, sobre todo en el conflicto generacional padres-hijos, acusador de los primeros de sospechosa connivencia con el nacionalsocialismo.


Friedrich Dürrenmatt (1921-1990)

Los rituales individuales de aniquilación y autodestrucción del drama existencialista, como puede deducirse, por ejemplo, de la obra de Sartre *Sociedad cerrada*, no llega al público alemán del "milagro económico". No es de extrañar, por tanto, que Brecht —entonces el único autor alemán de rango internacional— fuese tildado de comunista y boicoteado en los teatros alemanes hasta entrados los 60. Así pues, pudiéramos afirmar que en la RFA no existía en los años 50 un drama digno de consideración. Bien es verdad que hay un teatro en lengua alemana que procede de Suiza, representado por los nombres de Max Frisch y Friedrich Dürrenmatt, ambos fallecidos recientemente. Merecen ser recordadas especialmente, en este lugar, las piezas de Max Frisch *Biedermann und die Brandstifter (Biedermann y los incendiarios*, 1959) y *Andorra* (1961), y los dramas de Dürrenmatt *Der Besuch der alten Dame (La visita de la vieja dama*, 1956) y *Die Physiker (Los físicos*, 1962). Todas ellas son obras dictadas por el espíritu de un humanismo crítico y un rigorismo moral, en forma, por lo general, de parábola, donde se nos plantean los problemas de la amenaza individual y colectiva, de la culpabilidad colectiva e individual en el mundo moderno. Pero esta conjunción crítico-social y temática no debe hacernos olvidar la diferencia esencial de ambos autores en su concepción dramática. Frisch subtituló su obra *Biedermann*, "obra doctrinal sin doctrina", en la que puede constatarse un impulso pedagógico-didáctico antibrechtiano, expresando en su discurso "Der Autor und das Theater" ("El autor y el teatro", 1964) su desconfianza de la teoría de Brecht sobre el papel de la poesía en el proceso social. Esto aclara el

carácter moralizador abstracto de Frisch, su evidente anclaje en la estética idealista schilleriana, pero con una dramaturgia enraizada en las circunstancias concretas histórico-epocales.

Muy otro es el teatro de Dürrenmatt: sus *Físicos* representan el intento de concienciar al público moderno de la amenaza actual del desarrollo tecnológico y del indudable progreso de las ciencias naturales, lo que, según los ventiún puntos del programa dictado en *Los físicos,* traerá consigo "el peor de los cambios posibles". El último de estos puntos finaliza aconsejando: "El drama puede tentar al espectador a exponerse a la realidad, pero no forzarlo a asirse a ella o a superarla". Esto quiere decir que Dürrenmatt es más escéptico que el dialéctico materialista Brecht, y en la confrontación del espectador con los problemas expuestos no evoca las posibilidades de solución a través de la astucia de la dramaturgia.

Bajo este aspecto, las consideraciones teóricas de Dürrenmatt son la respuesta más apropiada a la situación federal de los años de transición a la década de los 60. Y precisamente la crisis y conmoción de esos años despiertan la conciencia de que el teatro posee su propio lenguaje, un lenguaje que —teniendo que darle la razón a Brecht— no sólo puede incitar, sino reafirmar e incluso intervenir.

El teatro radiofónico: entre el sueño y la autodestrucción

También en el terreno de la radio hemos de citar a Brecht para seguir el desarrollo literario postbélico. En una conferencia de 1932 formuló Brecht unas tesis para los medios políticos de información, que podían haber sido útiles por su sorprendente actualidad después de 1945. La idea de Brecht consistía en transformar, al comienzo de los años 30, la radiodifusión de "un aparato de distribución" en un "aparato de comunicación", de permitir la participación de los oyentes en la producción y transformar las formas de producción "en una permanente e ininterrumpida propuesta para una mejor utilización de los aparatos en interés de la comunidad". Tal programa parecía, en un principio, el apropiado para la organización de las emisoras de radio de la RFA. Las experiencias con el III Reich habían demostrado que los "mass-media coordinados" sólo podían cumplir tareas prapagandísticas y no servían apenas como promotores de impulsos innovadores. El resultado fue una amplia sequía de programas, en las diversas secciones, y, por supuesto, también en la del teatro. Sin embargo, con la nueva regulación jurídica de las emisoras públicas aumentó considerablemente el número de programas, con una mayor participación de "todos los grupos sociales relevantes": la Iglesia, los sindicatos, las patronales y los partidos. La praxis política de los medios empezó a ser cuestionable; sin embargo, la proyectada democratización institucional de las "estaciones de radiodifusión" sufrió la "proporción de los partidos".

Teatro radiofónico y "feature"

Una "innovación", en el sentido brechtiano, significó en la postguerra la estrecha vinculación de la producción de teatro radiofónico con la forma reporteril del "feature". El primer plano no lo ocupaba la obra eminentemente literaria, sino la retransmisión de programas —de alto nivel artístico— sobre problemas de actualidad social —política, cultura, técnica y ciencia— de los que dieron muestras modélicas Alfred Andersch, Axel Eggebrecht, Ernst Schnabel y últimamente Helmut

Heißenbüttel. Ernst Schnabel, por ejemplo, cosechó con sus "features" un éxito de auditorio y participación extraordinarios en la Radio Noroeste (NDR) —entre 1957 y 1960— participando en sus emisiones, experiencias, noticieros, etc. entre 35.000 y 80.000 radioyentes. Un éxito que contribuyó a la popularidad del radio-teatro, equiparable al anotado por Borchert con su pieza *Fuera, ante la puerta*.

Sin embargo, el interés de los oyentes fue desplazándose del "feature" al teatro, del tono político al eminentemente artístico-literario, y por tanto no es de extrañar que el "teatro de la radio" de los años 50 estuviera impregnado, sobre todo, por la creación poética de mundos de ensueño. Esta tradición sería continuada por Günter Eich, quien en su obra *Träume (Sueños,* 1951) ofreció una muestra a seguir, y fueron numerosos los estudios de teatro radiofónico que se transformaron en laboratorios de producción de reinos de ensueños acústicos.

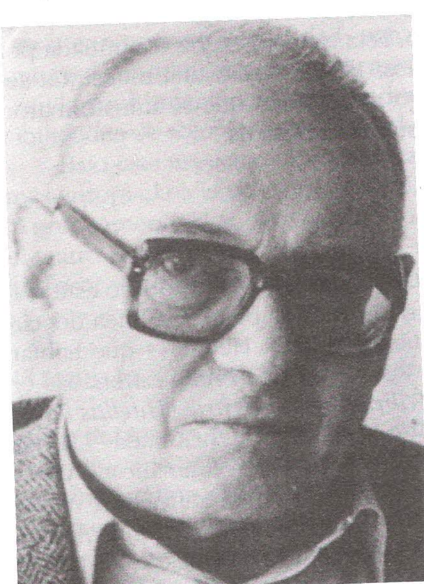
Günter Eich (1907-1972)

Günter Eich fue el representante más destacado en la producción de este teatro en la RFA de los 50. Eich perteneció a los líricos que estaban en la línea del círculo "Kolonne" de 1930 —en el que figuraba también Peter Huchel— que habían ya hecho sus primeros intentos durante el III Reich con dos obras estrenadas en 1936: *Weizenkantate (La cantata del trigo)* y *Fährten in die Prärie (Huellas hacia la pradera)*. Sin embargo, fueron sus *Sueños* —la obra antes mencionada— la que sirvió para catapultar al género —fundamentado en la tradición dramática— y a su autor. Günter Eich consigue con esta pieza radiofónica la identificación de los oyentes con las figuras soñadoras de cinco continentes, que convierten la obra en amenaza existencial y en pesadilla. El lirismo emocional, el andamiaje estilístico, la inmediatez y sugestividad del mundo poético de Eich, sirven de fundamento para la ingente resonancia que encontró la obra en el público. En aquella sociedad del "milagro económico", Eich consiguió despertar rechazo y temor entre sus oyentes, a quienes el autor sacudía y provocaba con su postulado: "Todo cuanto ocurre, tiene algo que ver contigo". Eich juzgaba necesario conferir, a través del patetismo, un acento social y político, según lo expresa en la sentencia final: "No estéis tranquilos, sed arena, no aceite, en el engranaje del mundo". Günter Eich, el autor más creativo y de mayor repercusión en el "teatro radiofónico" posterior a 1945, influyó no sólo en el gran público de la radio, sino también en otros autores. Sin embargo, en su creación tardía y en sus escritos teóricos se aprecia una creciente desconfianza frente a concepciones anteriores.

Otros "autores de la radio"

Además de Günter Eich destacan, por esos años, como autores de "teatro radiofónico", otra serie de autores conocidos, como Wolfgang Hildesheimer y Friedrich Dürrenmatt, Ingeborg Bachmann e Ilse Aichinger, Walter Jens, Heinrich Böll y Dieter Wellershoff. Pero mientras su obra continúa estando vinculada a la presentación literaria de formas y problemas esotéricos, con los años 60 toma este teatro un nuevo rumbo, centrando su atención, especialmente, en las posibilidades acústicas del medio y en la técnica de la radio. Este "nuevo teatro radiofónico", con la utilización de elementos originales de sonido, está más próximo a las citadas demandas de Brecht, aun cuando queda todavía la cuestión por resolver de en qué

grado puede influir en el cambio de la "base social" de los "mass-media". Esto requeriría una mayor participación del oyente, al que no se le debía dar todo hecho, sino que debía colaborar activamente a través de la palabra y las ideas. Sirva de ejemplo, para esta innovadora tendencia, la obra "estéreo" *Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels (Paul o la destrucción de un ejemplo radiofónico,* 1970) de Wolf Wondratschek, en la que utiliza todo tipo de recursos: citas, disonancias, ruidos, asociaciones e impresiones del camionero Paul, montajes, etc., convirtiendo la figura artística de Paul en figura de ficción. La destrucción del medio teatro radiofónico a través de un ejemplo auditivo sirve al mismo tiempo de ficción; pues a la par que es una crítica al género de la década de los 50, viene a ser como un desmontaje del "medio" con sus propios medios.



Ernst Jandl

Lógicamente, podrá uno imaginarse que tales posibilidades y procedimientos serán utilizados por aquellos autores que orientan su trabajo poetológico hacia el material de la palabra, poetas representativos de la poesía concreta como: Franz Mon y Helmut Heißenbüttel; artistas de la palabra como Ludwig Harig y poetas del "Grupo de Viena" como Ernst Jandl y Gerhard Rühm. "Todo es posible, todo está permitido", declara Heißenbüttel en 1968. Esta licencia nos lleva hasta una total disolución de las "relaciones de significado", basada en el recelo frente a los fenómenos superficiales de la realidad. Las posibilidades técnicas del desmontaje acústico de la realidad no son, por supuesto, la finalidad del nuevo rumbo del medio de la radio en los años 60, sino que más bien se trata de "innovaciones" motivadas por la inseguridad productiva del "medio" frente a la "base social". Según escribiera Ernst Bloch, se trataba de un cambio en el sistema de percepciones, de la destrucción de las construcciones lógicas en un entorno sin sentido, a través de un "montaje constitutivo".

Politización de la literatura (1961-1968)

La década de los 60 es un periodo de profundas crisis sociales en la RFA. El final de la época de reconstrucción económica la prosperidad desbordante y iniciada en los 50, desempeña en estos años un papel tan importante en el desarrollo alemán como la construcción del muro de Berlín el 13 de agosto de 1961. Ambos fenómenos conmovieron hasta lo más profundo la conciencia de una sociedad cuya fe en la potencia política de Occidente y en el propio crecimiento económico era inamovible. Sin embargo, una serie de factores de carácter político, tanto internos como externos, despertaron la duda en la juventud de todos los ámbitos; se trataba de la "catástrofe educacional alemana" (Georg Picht), la que hacía del superdesarrollado país industrial de Alemania Federal un enano cultural. Desencadenantes





Günter Grass en una de las sesiones fundacionales de la "Asociación de Escritores"

de esta crisis político-social serían, entre otros muchos factores largos de enumerar, los siguientes: las luchas en el Tercer Mundo, el Vietnam, la crisis económica de los años 1966-67 y los consiguientes despidos y cierre de minas, la formación de la gran coalición en el año 1966, la promulgación de unas leyes sobre el estado de excepción en 1968 que derogaban una serie de derechos constitucionales fundamentales *en caso de crisis, y no en último término* las revueltas estudiantiles y la formación de una oposición extraparlamentaria.

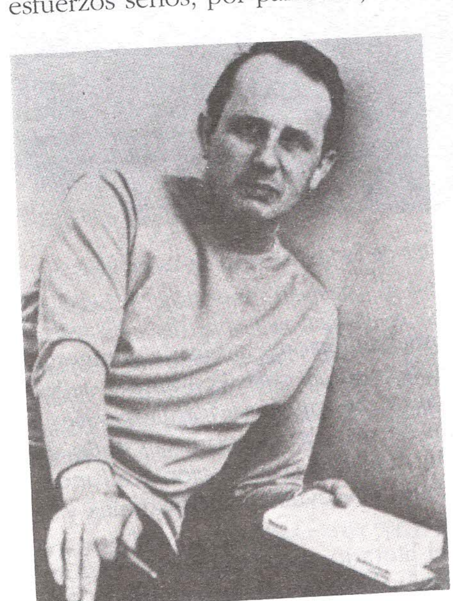
En el ámbito cultural y especialmente en el literario, estos momentos históricos tuvieron su repercusión social, duradera incluso hasta nuestros tiempos, haciéndose más perceptible en el cambio de imagen y postura del autor frente a la obra de arte: el autor que, alejado de los problemas sociales de su tiempo, vivía únicamente según los propios impulsos creadores era considerado como algo irreal y fantasioso. Escritores como Günter Grass y Siegfried Lenz se incorporaron a la socialdemocracia, Martin Walser y Peter Weiss tomaron posiciones socialistas y Hans Magnus Enzensberger se convirtió en portavoz de la nueva izquierda y en defensor comprometido del Tercer Mundo. La separación entre arte y política, característica de los años 50, será sustituida por la politización de la literatura en los años 60.

La lírica política

La lírica política será la expresión más inmediata y clara de esta nueva realidad. Autores como Erich Fried *(y Vietnam y...,* 1966), Yaak Karsunke y F.C. Delius, canzonetistas como Franz Josef Degenhardt y Dieter Sieverkrüpp, acuden a los acontecimientos de actualidad como tema para sus textos poéticos, para su lírica, sus canciones, su poesía de "agitación y propaganda", en un partido común contra el poder, la opresión y la explotación. Las revueltas estudiantiles, la lucha de clases y la guerra del Vietnam eran tema capital de esta lírica política que supuso un cambio en la postura creadora. Pues no se trataba únicamente de la calidad política de la poesía, según postulaba Enzensberger, sino de su funcionalidad para la lucha política.

Teatro político: historia contemporánea como acontecimiento escénico

El desarrollo social de la RFA se dejó sentir también en el teatro. Si en los años 50 —salvo la excepción de los suizos Dürrenmatt y Frisch— no se puede hablar de esfuerzos serios, por parte de jóvenes dramaturgos, en la búsqueda de un nuevo teatro alemán, tenemos que decir lo contrario al ocuparnos de la década de los 60. En este breve periodo aparecen numerosas piezas teatrales, en parte de manifiesto tema político, de inconfundible compromiso social y de estilo muy personal. Las razones de esta nueva orientación habrá que buscarlas en la preocupación de estos autores por presentar, con medios propios, una situación real del presente social y del pasado inmediato. Pero no se tratará, sin duda, de una simple y fiel reproducción de la realidad, sino —según palabras de Rolf Hochhuth— de un cambio proyectivo: "El teatro político no debe limitar su función a la reproducción de la realidad —que ya es de por sí siempre política— sino que debe de enfrentarse a ella mediante la proyección de una nueva".

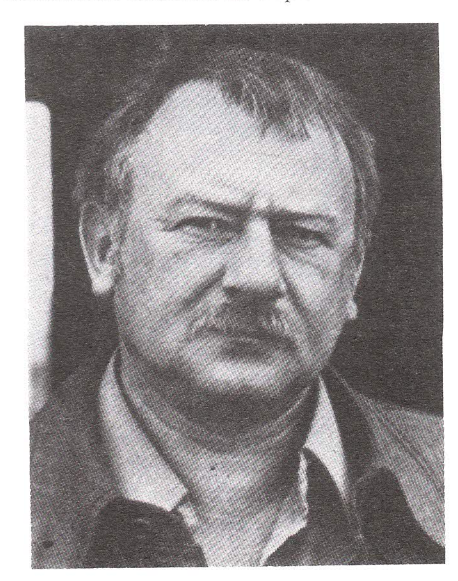


Rolf Hochhuth (*1931)

Cuando, el 20 de mayo de 1963, Erwin Piscator estrenó la obra de un autor totalmente desconocido, *Der Stellvertreter (El vicario)* de Rolf Hochhuth, la pieza desencadenó una controversia literaria y política de intensidad tal como no se había producido después del 45. Hochhuth se atrevió a llevar a la escena un tema que había sido tabú hasta entonces: la postura más o menos aquiescente de la Iglesia católica, concretamente la del entonces papa, Pío XII, ante los asesinatos de los judíos en el III Reich.

El vicario

La acción está basada en amplias investigaciones históricas; sin embargo, la tragedia de Hochhuth no es "documental" en el sentido en que se entiende el teatro documental posterior. Todas las figuras que intervienen y sus acciones —en el marco de las constelaciones históricas— son de propia invención. La realidad se convierte en ficción y se verá reforzada por la utilización de ritmos libres en la versificación: estética alienada. Sin embargo, la excepcional repercusión de la obra se debe exclusivamente al desafío moral y político de llevar ante el tribunal del escenario a los poderosos de la historia. En el centro de la pieza puede verse al jesuita P. Riccardo Fontana, quien al ver frustrados sus intentos de influir en la postura de la Iglesia ante los cálculos del poder político del papa, se dirige voluntariamente a las cámaras de gas de Auschwitz. Y aunque Hochhuth muestra la dependencia de la Iglesia de la economía y la política, al final ofrece una única solución moral: el individuo puede decidir libremente entre el bien y el mal —una salida que en el teatro desata los nudos de la acción y simplifica la realidad y el entramado de la acción de una manera inaceptable.

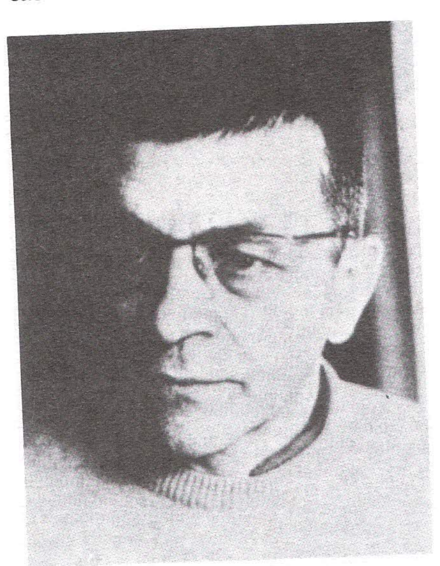


Heinar Kipphardt (1922-1982)

Al utilizar de este modo la resonancia del teatro, hubo autores que, por estos años, eran sospechosos de manipular el teatro y la escena para imponer sus ideas políticas, disfrazadas de ilusión dramática. Lo que más molestaba del teatro político era lo que Brecht había calificado de característica del realismo: "Realismo no es cómo son las cosas reales, sino cómo éstas son en realidad". Esta afirmación programática nos conduce al rasgo más característico del teatro político: la inclusión y elaboración de elementos documentales de la historia presente, obras como *Die Soldaten (Los soldados)* y *El vicario* de Hochhuth y *Die Ermittlung (El sumario)* y *VietNam Diskurs* de Peter Weiss son piezas políticas, en el sentido general de la palabra, en las que predominan los problemas históricos de actualidad, con el "documentalismo" como tónica teatral, obras, según Peter Weiss, que sirven "como documentación de un tema". Esta forma híbrida de un teatro eminentemente político con elementos documentales será el teatro predominante en los años 60, teatro que tendrá como requisito primordial el ocuparse de temas de máxima actualidad histórico-social, pudiendo agruparse, por tanto, en cuatro problemas capitales: política de la paz, el poder autoritario, la revolución y problemas contemporáneos.

La paz, tema capital

El problema de la paz: en este apartado tienen cabida las experiencias de la II Guerra Mundial y el progreso de los nuevos medios de destrucción de masas en la era atómica moderna. Las vivencias de guerra y la amenaza nuclear constituirán el fundamento de las obras de Heinar Kipphardt y Rolf Hochhuth, Leopold Ahlsen (*Philemon und Baukis,* 1960) y Hans Günter Michelsen (*Helm [Casco,* 1965]). De destacar son, en esta relación, los trabajos de Kipphardt y Hochhuth. Con recursos del teatro épico (*songs,* cambio abierto de escena, retratos de actores, interpolación de documentos originales), Kipphardt muestra en *Der Hund des Generals* (*El perro del general,* estreno 1962) la inhumanidad e irracionalismo de la guerra, a través de ejemplos cotidianos. El presentar problemas de esta índole, desde ópticas diferentes, esclarece la responsabilidad personal del alto militar y muestra la guerra como una forma especial de desprecio por la humanidad. Kipphardt acude a un proceso judicial para conseguir el distanciamiento de los espectadores.



Peter Weiss (1916-1982)

La inhumanidad de la guerra figura también en primer plano en *Los soldados* de Hochhuth, pero con una diferencia sustancial: Hochhuth no busca la abolición de la guerra sino su más "humana" ejecución. El éxito de la obra radica en el asunto de la misma: el bombardeo absurdo de la población civil (Dresde, 1943) por las fuerzas de Churchill y la hipótesis creíble del asesinato por Churchill de miembros del gobierno polaco en el exilio.

Determinados prolegómenos de la guerra serán, sin embargo, materia de la obra de Kipphardt *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (*El caso Oppenheimer,* 1964). Basándose en el ejemplo histórico del físico Oppenheimer, "padre de la bomba atómica americana", Kipphardt retoma el problema ya planteado por Brecht (*La vida de Galileo*) y Dürrenmatt (*Los físicos*): la responsabilidad del científico ante sus investigaciones. Kipphardt se ocupa del problema del desarrollo de la técnica en el campo militar en la era de McCarthy. La tensión de la trama está basada en las argumentaciones militares en pro y en contra, con la política de aquellos años como trasfondo, técnica de montaje a la que Kipphardt se mantuvo fiel hasta en su última obra, estrenada después de su muerte, en 1983, *Bruder Eichmann* (*Hermano Eichmann*).

Max Frisch tematizó ya en sus obras *Biedermann y los incendiarios* y en *Andorra* el problema de la culpabilidad y amenaza individuales y colectivas, temas que continuaron llamando la atención de los autores de teatro contemporáneo, actualizados y modernizados con elementos documentales. Sirviéndose de la parábola como Frisch, Siegfried Lenz escribe para la radio una pieza teatral muy polémica, titulada *Zeit der Schuldlosen* (*Tiempo de los inocentes,* 1961). La pieza pre-

senta el problema de la posible culpabilidad, en dos situaciones límite, en las que un jurado de individuos aparentemente inocentes se ven confrontados con un "culpable". Los "inocentes" resultan ser los culpables al sucumbir al cálculo de poder político de una dictadura, en una situación existencial comprometida; y para salvarse a sí mismos tienen que acceder a la aniquilación de otro ser humano. En idéntica línea y técnica, que nos recuerdan la *Escuela de dictadores* de Erich Kästner (estr. 1957), sigue Lenz en su segunda obra teatral, la comedia *Das Gesicht (El rostro,* 1964). Nuevamente nos hallamos ante una obra en la que la dictadura, la situación límite y la culpabilidad, constituyen el problema central. Es cierto que las situaciones límite tienen un fundamento político, pero sin estar supeditadas a una realidad social reconocible. Se trata, principalmente, de una abstracción político-moral, de una discusión de problemas, de teatro de ideas.

De diciembre de 1963 a agosto de 1965 tuvo lugar en Frankfurt el conocido como "el proceso de Auschwitz", en el que fueron juzgados dieciocho integrantes del servicio de guardia y vigilancia del campo de concentración de Auschwitz. Por primera vez se hacían públicas algunas de las atrocidades cometidas y por primera vez también se sentaban culpables en el banquillo de los acusadores. Peter Weiss, exiliado también como judío que era, pudo asistir al juicio como observador.

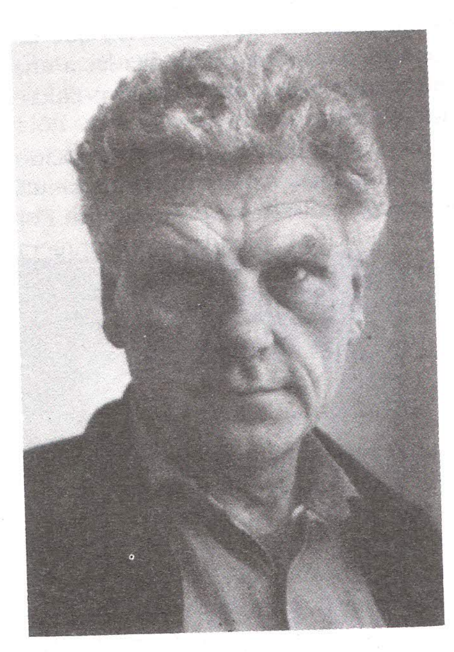
El sumario

En su pieza documental *El sumario* —estrenada simultáneamente, el 17 de octubre de 1965, en diecisiete teatros de las dos Alemanias— se limita Weiss, ateniéndose al modelo y ejemplo de este proceso, a la reproducción escueta de los hechos. A base de noticias e informes de prensa sobre el proceso, y sirviéndose de documentos históricos, intentaba aclarar la situación y hechos que condujeron a tales crímenes. La obra se limita exclusivamente, a través del montaje, a contar lo que en realidad ocurrió y lo que el proceso ofreció: la exterminación de los judíos. En doce cantos, en tonos rítmicos coloquiales —la obra llevaba por subtítulo "Oratorio en 12 cantos"—, en una serie de réplicas y contrarréplicas de acusados y testigos, de acusación y defensa, Weiss va exponiendo las razones de la mentalidad de una sociedad que posibilitó tales crímenes. *El sumario* pone de manifiesto que fue la burguesía la que permitió con sus intereses políticos y económicos el desencadenamiento del capitalismo, la implantación de un sistema que acabaría por corromper al individuo, allanando los caminos de Auschwitz.

¿Por qué el teatro de estos años se aferra al tema de interrelaciones poder-culpabilidad? La explicación más convincente sería que después de bastantes años de reticencias salían a discusión pública problemas del pasado y empezaba a investigarse científicamente sobre el fascismo y su variante, el totalitarismo, que no sabía distinguir sustancialmente entre comunismo y fascismo, rojo y marrón. Frente a tales posicionamientos, la obra de Hochhuth y Weiss habría que entenderla como una postura concreta del teatro político.

Otro tema —reflejo de la historia— que aparece en el teatro alemán de esta década, principalmente con ropaje histórico o como problema del Tercer Mundo, es la revolución. La revolución, tabú durante tanto tiempo —por ejemplo, *Los días de la Comuna* de Brecht, escrita en 1948-49, no se estrenó en la RFA hasta 1970— no fue llevada a la escena hasta haberse convertido, anteriormente, en discusión pública. Piezas en las que se discutiría esta cuestión serían, una vez más, títulos de Peter Weiss —*Gesang vom lusitanischen Popanz (Canto del fantoche lusitano,*

1967), *El discurso de VietNam* (1968), *Trotzki en el exilio* (1970) y *Hölderlin* (1972)— y de Rolf Hochhuth —*Guerrillas* (1970)—; pero también de Hans Magnus Enzensberger —*Das Verhör von Habana (El interrogatorio de la Habana,* 1970)— y *Die Plebejer proben den Aufstand (Los plebeyos ensayan la revolución)*, de Günter Grass. En todas ellas se discute la legitimación o no de la fuerza revolucionaria o si con la perversión de medios revolucionarios se pueden desacreditar también los objetivos de una revolución. De especial atención goza en estas piezas teatrales el papel del artista y el intelectual en los procesos revolucionarios.



Tankred Dorst (*1925)

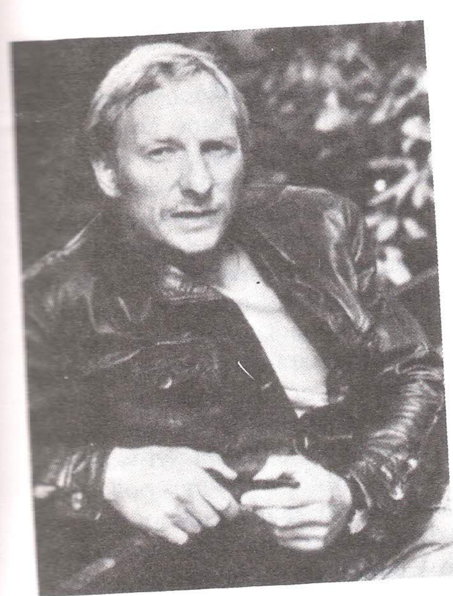
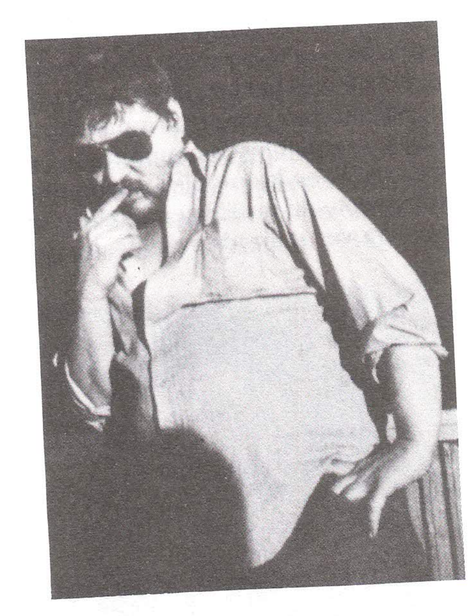
En el drama de Dorst, *Toller* (1968), será centro de discusión el comunismo de los sóviets. Dorst lleva a la escena los acontecimientos muniqueses de 1919, resaltando la dimensión actual histórica del hecho con "paréntesis, fracturas y espejismos". Y Peter Weiss, después de su exitoso *Marat-Sade* (1964), donde, con métodos genuinos del teatro de ilusión, ofrece aspectos de la Revolución Francesa, se declara abiertamente a favor del socialismo y en contra de la guerra americana del Vietnam.

El problema de la revolución viene acompañado, al mismo tiempo, de una reflexión sobre la revolución de las formas dramáticas, de la escenificación y de los locales teatrales en general. Es cierto que continúa sintiéndose la influencia de Brecht; sin embargo, las consideraciones sobre la función del teatro nos llevan más allá de la simple teoría brechtiana.

El presente

El distanciamiento de Brecht es palpable en una serie de obras teatrales que tienen por tema central existencias marginales, situaciones y experiencias límite. No es que se trate de un alejamiento del realismo como tal, pues, según Brecht, "las cosas deben mostrarse tal cual son en realidad". Sin embargo, se aprecian tanto en los autores como en sus obras nuevos rumbos y diferentes procedencias. Autores como Martin Sperr —*Jagdszenen aus Niederbayern (Escenas de caza en la Baja Baviera,* 1966), *Landshuter Erzählungen (Relatos de Landshut,* 1968) y *Münchner Freiheit (Libertad muniquesa,* 1971)—, Rainer Werner Faßbinder (*Katzelmacher,* 1969) y Franz Xaver Kroetz —*Wildwechsel (Paso del venado,* 1971) y *Stallerhof* (1972)— conectan con la tradición del teatro popular-realista y crítico-social, iniciado por Marieluise Fleißer y Ödön von Horváth antes del fascismo. Rasgo característico y peculiar de este teatro —además de los temas, muy de actualidad— es la utilización del dialecto bávaro, como rasgo genuino de específica identidad, a saber del carácter autoritario provincial. En la obra de Faßbinder *Katzelmacher* y *Escenas de caza en la Baja Baviera* de Sperr, el conflicto dramático es muy parecido: un marginado (trabajador extranjero, homosexual) tiene que so-



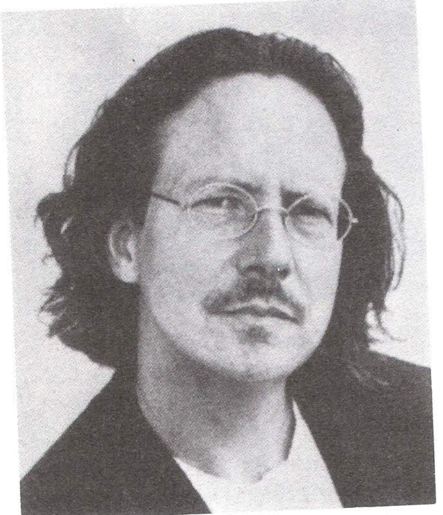



Franz Xaver Kroetz (*1946) y Rainer Werner Faßbinder (   )

portar en una aldea bávara la hostilidad de los vecinos. Las envidias, temores y odio a lo "extraño" acaban por aislar totalmente al protagonista, no teniendo otra salida que la delincuencia. También la asfixiante angostura de la provincia constituye el trasfondo social de las dos obras mencionadas de Kroetz: en ambas se viene abajo la relación amorosa de dos seres, dependientes de las opresoras exigencias del microcosmos social que acaba convirtiendo su latente brutalidad en manifiesto trato inhumano. La diferencia entre Kroetz, por una parte, y Faßbinder y Sperr, por otra, estriba en la función diferente asignada al dialecto. Además de la misión ambiental, Kroetz se sirve de él para la destrucción, a través del lenguaje, del provincianismo retratado, "contraste entre el poder de la lengua y la necedad" (Kroetz). También, después de enrolarse en el partido comunista del que renegaría más tarde, cambia Kroetz de método en sus piezas *Oberösterreich (La Alta Austria,* 1972) y *Sterntaler (Estrellas-táleros,* 1974).

También la actualidad servirá de tema principal para otras obras teatrales de los 60; obras menos conocidas de nombres importantes como Martin Walser, Günter Grass y Rolf Hochhuth: discusiones sobre las revueltas estudiantiles, el mundo obrero y problemas de los desheredados de fortuna. Peter Handke catalogaría su obra *Publikumsbeschimpfung (Insulto al público,* 1966), con la que cosechó su primer gran éxito, de "obra hablada". En forma de poema en prosa —cuatro locutores se reparten indiscriminadamente el papel— presenta esta obra, sin acción, personajes, ni requisito otro alguno, actitudes y posturas de: "insultos, autocrítica, confesiones, declaraciones, premoniciones, gritos de solicitud de ayuda, etc.". En un teatro como teatro del teatro el público se ve confrontado consigo mismo. Handke utiliza citas, construye y reconstruye —a base de ritmo— palabras, tópicos, dichos y frases del teatro de cada día, y al llevarlas y presentarlas en la escena, las hace perceptibles objetivamente. El "teatro de la palabra" —según aclaraciones propias del autor a su primera edición— "es una imitación de gestos de todas las

manifestaciones naturales, a través de la ironía". De este modo consigue en un principio provocar más de lo previsto. El público pasó por alto la crítica transparente a través del lenguaje, motivo que Handke repetiría más tarde en su éxito universal, *Kaspar*. Este teatro muestra "el mundo no en imágenes sino en forma de palabras, palabras que muestran el mundo no como algo esotérico sino encerrado y recogido en las propias palabras" (Handke). No se puede pasar por alto la fuerza vehemente de los elementos expresivos de la música "beat" y la música "pop", por primera vez utilizada en el teatro burgués y concretamente en su obra *Insultos al público*, donde la protesta es más formal que política: "piezas que son preludios que se han independizado de viejas obras, que no pretenden revolucionar sino llamar la atención".



Peter Handke (*1942)

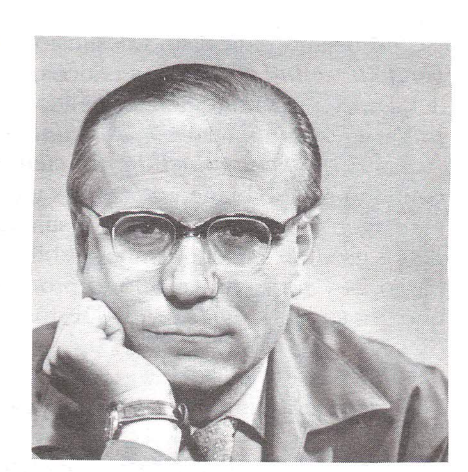
En general se puede hablar de una nueva y creciente tendencia del teatro, al ocuparse no sólo de cuestiones políticas o de actualidad en general, sino precisamente de conflictos, disensiones y situaciones de palpitante actualidad. Serán llevadas a la escena estrategias transformacionales de la sociedad, del mundo laboral, y revueltas sociales, mentalidades provincianas y actuaciones políticas. El escepticismo, sin embargo, suele ser la respuesta a la cuestión de la repercusión de este tipo de teatro. *La comadrona* de Rolf Hochhuth fue la obra de mayor éxito en la temporada teatral 1972-73 —¡unas 250.000 localidades vendidas!—; sin embargo, no se puede afirmar que existiese una nueva conciencia del público frente al problema de los vagabundos. Más bien se presume que el éxito de esta obra —una comedia— se debió a sus excepcionales efectos dramáticos que no dejaban ver el amargo problema social.

La novela "entre el realismo y lo grotesco"

El final de los 50 supone para la prosa de la literatura de la RFA la conclusión de un proceso literario: pues la búsqueda de un lenguaje nuevo y peculiar —símbolo de una literatura de postguerra— y la busca de temas, objetos y estudios diferentes, se puede considerar finalizado. Sin embargo, a principios de los 60 se puede hablar del establecimiento de una literatura estándar, símbolo de la "literatura de la RFA", y lo mismo puede decirse de una serie de autores que configurarán la imagen literaria de los próximos años, relevantes además como individualidades en el campo de las letras y la cultura. De entre ellos destacan los nombres de Heinrich Böll, Günter Grass, Siegfried Lenz, Martin Walser y Uwe Johnson: todos ellos tienen el rasgo común de completar su obra literaria con el testimonio público de su preocupación por los problemas sociales de su tiempo.

El diagnóstico de Wolfgang Koeppen

Tal vez sea en Wolfgang Koeppen donde se haga más perceptible la contradicción entre la importancia literaria por un lado y la reputación y repercusión de su obra por otro. Koeppen, cuyas primeras obras habían chocado con rotundas negativas de los nazis —*Eine unglückliche Liebe (Un amor desgraciado,* 1934) y *Die Mauer schwankt (El muro se tambalea,* 1935, reeditada en 1982 con el nuevo título de *Die Pflicht [El deber]*)— publica en los años 50, y en rápida sucesión, la trilogía que le aseguraría un puesto en las letras alemanas: *Tauben im Gras (Palomas en la hierba,* 1951), *Das Treibhaus (El invernadero,* 1953) y *Der Tod in Rom (Muerte en Roma,* 1954). Se trata de obras, en las que, con medios narrativos, vanguardistas, siguiendo la escuela de Dos Passos y James Joyce, se ocupa del tema tan en boga de "superación del pasado", pero con tal radicalismo e ingenio que las novelas de Koeppen descuellan como auténticas obras de arte entre la narrativa de esos años.



Wolfgang Koeppen (*1906)

Palomas en la hierba

Precisamente será en *Palomas en la hierba* donde Koeppen arremeta contra el retorno de los nazis a la Alemania Occidental, atacando y desvelando con toda dureza el oportunismo, la restauración y el conocido desarrollo económico federal. La segunda novela de la trilogía, *El invernadero,* constituyó un auténtico escándalo. Baste con enumerar algunos de los atributos condenatorios con que fue enjuiciada: "pornografía de letrina" y "presuntuosidad literaria", "pubertad pseudorrevolucionaria" y "existencialismo de las ruinas". Tal crítica iba dirigida al impulso epocal con el que estaban escritas, más que al procedimiento estilístico, apenas reconocido y menos ensalzado. Es cierto que Koeppen conoce ya, y se sirve de ellos, los modernos procedimientos narrativos de la simultaneidad, montaje y asociaciones lingüísticas, etc.

El invernadero *de Bonn*

Pero es en esta su segunda novela donde, aunque con apariencias de convencional, se nos presenta un héroe, o mejor dicho un antihéroe, cuyas experiencias vienen a ser un fragmento de la historia de la RFA, en el "invernadero" de Bonn, en sus esfuerzos por la implantación de una auténtica democracia, fracaso originado por la política de intereses, recomendaciones, engaños, intrigas, hipocresía, etc.; sistema considerado por los políticos de "coherente". Con odio y desprecio, ci-

nismo y repugnancia es este libro una respuesta al "estado de Adenauer", al rearme, al capitalismo, a la corrupción e industrialización, a los antiguos nazis, a los advenedizos oportunistas. Al anti-héroe, al diputado Keetenheuve no le queda más libertad que la de la desilusión: "Un salto desde este puente le haría libre", con esta sentencia lapidaria concluye la novela, un libro que no brinda perspectivas: ningún escape, ninguna llamada al cambio. Es más bien la panorámica que ofrece Koeppen un despiadado y desconsiderado cuadro de la realidad de un estado, cuadro realista por la credibilidad y veracidad que el novelista sabe inculcar a su literatura.

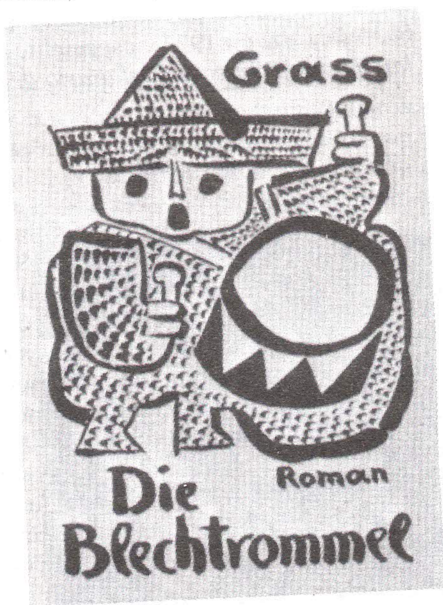
El mismo radicalismo desilusionador brinda otra de sus obras narrativas, *Jugend* (*Juventud*, 1976). Sus críticos, sin embargo, se reconciliaron con él en vista del carácter aparentemente apolítico de sus informes de viajes —*Nach Rußland und anderswohin* (*A Rusia y a cualquier parte*, 1958); *Amerikafahrt* (*Viaje a América*, 1959) y *Reisen nach Frankreich* (*Viajes a Francia*, 1961). Wolfgang Koeppen continuó siendo blanco de críticas y discusiones públicas, no sólo por mantenerse al margen del mundillo literario, sino también por no enrolarse en la línea habitual de los escritores de su tiempo, publicando sin regularidad alguna. Su obra, sin embargo, —y no es arriesgado el pronosticarlo— continuará teniendo vigencia más que por su carga de actualidad histórica, por su gran calidad literaria.

Heinrich Böll: Opiniones de un payaso

Otra novela alemana de gran éxito internacional en la década de los 60 fue la obra de Heinrich Böll, *Ansichten eines Clowns* (*Opiniones de un payaso*), narración en primera persona donde el protagonista Hans Schnier, también un anti-héroe, muestra su disconformidad, en una mezcla de agresividad y resignación, contra las instituciones sustentadas en la hipocresía social. El matrimonio, la familia, la Iglesia, la sociedad alemana de la era Adenauer, son objeto de crítica desde la perspectiva de un desilusionado y un marginado. Y el mismo tema constituirá la base de otras dos obras maestras de Böll: *Entfernung von der Truppe* (*Distanciamiento de la tropa*, 1964), donde la deserción es considerada valentía: "Se aconseja distanciarse de la tropa" y "Se recomienda antes que se desaconseja la deserción", puede leerse en la presentación de la novela. Y en su otra obra anunciada, *Ende einer Dienstfahrt* (*Final de un viaje de servicio*, 1966), tenía lugar la solemne quema de un "jeep" de la armada como acto de resistencia contra el poder del Estado. Un acto también de resistencia literaria, pues en toda su prosa Böll muestra un acusado acento de politización de la literatura, ocupándose no ya del pasado sino de los conflictos y problemas sociales de primerísima actualidad.

Sin embargo, uno de los mayores acontecimientos literarios de postguerra fue la novela de Günter Grass, *Die Blechtrommel* (*El tambor de hojalata*, 1959), que en veinte años tuvo una venta superior a los tres millones de ejemplares, fue traducido a veinte idiomas, y además de hacer famoso de la noche a la mañana a su autor, consiguió para la literatura de la RFA una consideración desconocida hasta entonces. Ya la primera frase de la novela: "Admito que estoy internado en una clínica psiquiátrica [...]" muestra la perspectiva del marginado que constituirá el fundamento de la narración. ¿Cuál es el objetivo de Grass? Lo averiguamos muy pronto de boca de su "héroe" Oskar: "Una historia se puede comenzar por la mitad y puede sembrar el desconcierto, según la osadía con que avance o retroceda. Uno puede dárselas de moderno y tachar todo tiempo y distancia, para después anun-

ciar o mandar anunciar que al fin, y en el último instante, se ha solucionado el problema espacio-tiempo. También se puede anunciar al comienzo que hoy en día es imposible escribir una novela [...] para al final presentarse como el último novelista posible. También suele decirse que queda bien si uno al principio asevera que ya no se dan los héroes, porque ya no existen individualistas, porque se ha perdido la individualidad, porque el hombre se halla solo [...] Puede ser que sea así y que sea correcto. Para mí, Oskar, y para mi celador, Bruno, ambos somos héroes, aunque de distinto calibre". *El tambor de hojalata* es una novela picaresca, en la que —más que la vida del protagonista— se nos cuentan sus observaciones, experiencias y vivencias en una serie de episodios en estilo barroco de gran expresividad y en un escenario ejemplar: Danzig es el lugar de la acción, la pequeña burguesía el tema y el enano Oskar, el protagonista y narrador de sus recuerdos en el manicomio, desconocedor de tabúes, con una ignorancia que revela en afirmaciones categóricas como la siguiente: "Hay cosas en este mundo, que, aunque sean muy sagradas, no se pueden pasar de largo". A éstas pertenecen la sexualidad y la muerte, lo mismo que la cotidianeidad de las pequeñas angustias, debilidades y ansias burguesas. Y lo mismo puede decirse de los mitos del catolicismo que de la historia como realización viva de los individuos.



Portada de *El tambor de hojalata* (1ª ed.)

Lo grotesco como recurso estilístico

A este tipo de cosas pertenece también, ante todo, el proceso narrativo que, guiado por la obsesión detallista del muchacho del tambor, el narrador Oskar, se sirve de los modelos narrativos tradicionales para demostrar con el poder de la imaginación y la fuerza del lenguaje que no existe la tan cacareada crisis de la novela. Una narración realista, en suma, en la que —según la crítica ha testimoniado con acierto— el absurdo de su talento narrativo conduce a esa poetización estilística de acciones y sentimientos de la pequeña burguesía del III Reich. Lo grotesco, como recurso genuino del "realismo poético", dice y expresa mejor la realidad de la situación del mundo, el verdadero asunto de la novela, que una poética realista.

Otras dos veces tomará Günter Grass a Danzig como escenario de sus obras, en los relatos *Katz und Maus (Gato y ratón,* 1961) y *Hundejahre (Años de perro,* 1963). Para Günter Grass, su ciudad natal Danzig viene a ser especie de microcosmos porque "en esta provincia —según palabras del novelista alemán— se refleja y tiene lugar cuanto —aunque con distinto contenido— acontece o ha acontecido a lo largo y ancho del mundo".

A la "trilogía de Danzig" sucede la publicación de otra novela con problemática de actualidad: *Örtlich betäubt (Anestesia local,* 1969). De trama a la obra sirven las interrelaciones entre el pensamiento y el hecho político, según el ejemplo

de las revueltas estudiantiles del 67, cuya euforia revolucionaria critica Grass, por un lado aduciendo el ejemplo contrario de las experiencias individuales en el III Reich, y por otro, relativizando el motivo habitual del "tratamiento dental". Este motivo —según propia manifestación del reformista político Günter Grass— asume la función de una corrección simbólica de los ideales representados por el movimiento extraparlamentario. El autor Günter Grass es partidario de "una evolución paso a paso: la procesión del saltito". Este problema del progreso como evolución es el tema de otra novela, en la que Grass recoge experiencias de los años 60, publicada en 1972 y especie de informe autobiográfico, titulada *Aus dem Tagebuch einer Schnecke (Del diario de un caracol)*.

Progreso al paso de caracol

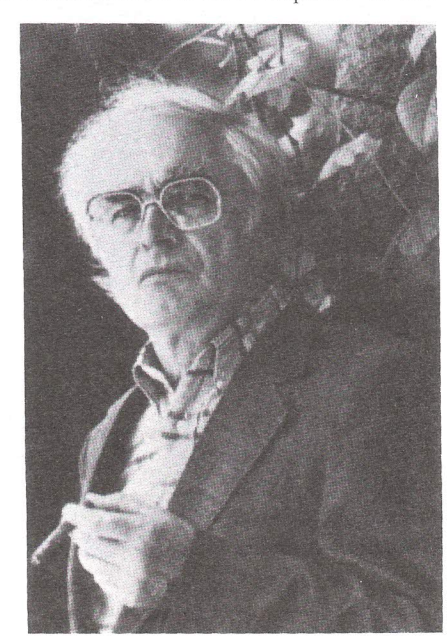
El propagandista electoral Günter Grass, quien acompañó a la caravana electoral del partido socialdemócrata (SPD), cuenta a sus hijos, de regreso a Berlín, las experiencias y vivencias de esta su actividad y reconociendo que el progreso social, comparable al paso del caracol, es solamente alcanzable con paciencia y tesón. Actitud y procedimiento muy similar al utilizado por Heinrich Böll, puede ser que radique en sus impulsos y objetivos didácticos; el caso es que las novelas de Grass de los años 60 no logran conectar ni alcanzar la talla literaria del *Tambor de hojalata*. Sin embargo, Grass y Böll, a pesar de la individualidad personal y de las concepciones políticas y literarias que les separan, representan un tipo idéntico de escritor: el del intelectual demócrata comprometido con la literatura y la política, que sabe unificar experiencias sociales y procedimientos estéticos, un tipo de escritor, similar al que Heinrich Mann encarnó en la República de Weimar.

Uwe Johnson (1934-1984)

Uwe Johnson, procedente de la RDA, ascendió, en muy breve tiempo, a los primeros puestos de los grandes narradores alemanes de los años 60 con su novela aparecida en 1959, *Mutmaßungen über Jakob (Conjeturas sobre Jakob)*. Johnson recoge, en un estilo peculiar, los momentos irritantes de la realidad que describe. Todo ello a base de construcciones gramaticales anómalas, irregularidades sintácticas contra la normativa convencional y reglas de puntuación arbitrarias que dejan entrever la inseguridad, las dificultades y problemas de orientación y conocimiento. Ya en su primera novela dio Johnson con la técnica inconfundible, provocadora, que traía de cabeza a los críticos y que continuaría desarrollando en sus siguientes novelas: *Das dritte Buch über Achim (El tercer libro sobre Achim*, 1961) y *Zwei Ansichten (Dos puntos de vista*, 1965). El tema de ambas es la división de Alemania. En *El tercer libro sobre Achim*, un periodista de Alemania Occidental, llamado Karsch, pretende escribir un libro sobre un ciclista ídolo de la afición de la RDA. Fracasa, sin embargo, ante la imposibilidad de encontrar un medio de intercomunicación comprensible y válido para mundos tan diferentes. La forma expositiva va más allá del tema propuesto. El permanente girar, como un poseso de la pormenorización, en torno al mundo del ciclista, que nos presenta "el carácter de fetiche de un mundo cosificado" (H. Heißenbüttel), demuestra claramente que se trata ante todo de las dificultades de intercomunicación, de la superación de dos mundos separados y de la transmisión de horizontes vivenciales encontrados. Su

opus magnum sería, no obstante, la tetralogía *Jahrestage (Aniversarios,* 1970, -71, -73), *un compendio de historia contemporánea sobre tres niveles temporales diferentes:* el presente de Gesine Cresspahl, contado por ella misma desde la perspectiva neoyorkina de finales de los 60, el periodo de postguerra en el Este y el Oeste y la época del III Reich. Johnson consigue, a través del recuerdo, la integración de estos tres niveles en una panorámica temporal, en la que tienen cabida y destacan tres temas capitales: el fascismo, el socialismo y la guerra del Vietnam. Su propia concepción del arte de escribir la explica Uwe Johnson en sus lecciones de poética *Begleitumstände (Circunstancias adicionales,* 1980).

Pero la controversia que desencadenó entre los críticos Martin Walser con alguna de sus novelas fue superior a cualquier otra de la de sus contemporáneos. Si su primera novela, *Matrimonios en Philippsburg* (1957), había contado con el aplauso unánime de la crítica, la trilogía con el protagonista de Anselm Kristlein, narrador a su vez de sus propias aventuras, fue discutidísima en cualquiera de sus tres partes: *Halbzeit (Descanso entre dos tiempos,* 1960), *Das Einhorn (El unicornio,* 1966) y *Der Sturz (La caída,* 1973). Tema para la polémica supuso, ante todo, la cuestión de si Walser —a pesar de su reconocido virtuosismo— no ponía en peligro la identidad genérica de sus obras. Tema central era la cuestión de la posibilidad narrativa como recuerdo de la realidad pasada. Pues Anselm Kristlein, el narrador de la trilogía, famoso después de *Descanso entre dos tiempos,* describe en *El unicornio* —tendido en la cama, por tanto, desde la perspectiva del lecho y del recuerdo— el fracasado intento de escribir para una editora suiza un libro sobre el amor: "Ella cree que la reconciliación de cuerpo y espíritu posibilita una mayor voluptuosidad y liberación de la presión del pecado hacia lo libre, etc." Pero Kristlein fracasa también como autor de una "novela guía" sobre el amor; y éste será tema, acción y justificación para el uso de todo tipo de recursos narrativos modernos: asociaciones, licenciosas libertades, escapadas, etc. que desembocan en una meta única: la imposibilidad de actualización de un amor, cimentado en el recuerdo, a través de un torrente y auténtico bombardeo de palabras, en una superabundancia de impresiones y acontecimientos, experiencias y acumulación de recuerdos, etc. El doble distanciamiento del narrador de lo narrado —de Kristlein, su figura de ficción— de su propia capacidad de recuerdo y narración, esta doble fractura, a través del humor y la ironía, el afán artístico de convertir el pasado en presente, recuerda, sin duda, la técnica de Proust quien aparece, cual leitmotiv en la novela, en la repetida exclamación: "¡Ay, mi querido Proust!", cuyo significado aclara Martin Walser en un ensayo ilustrativo para su mejor comprensión, *Freiübungen (Ejercicios libres,* 1963): "Proust se equivoca. No se salvará nada. Tampoco por el arte. Se construye un modelo y después se destruye. El arte demuestra que nada se sal-

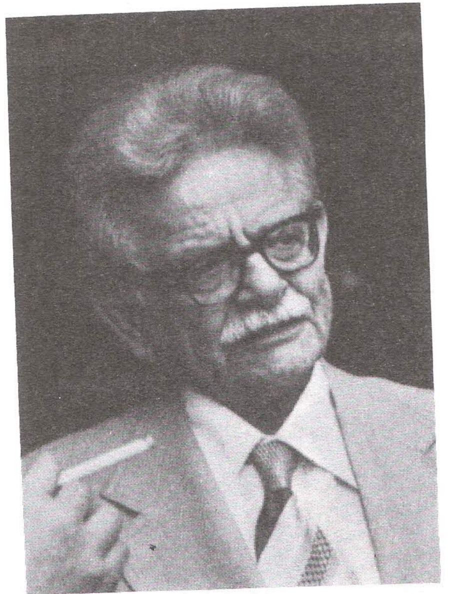


Martin Walser (*1927)

vará [...] Lo que pervive no es el modelo sino la destrucción del mismo". Destrucción que aparece reflejada en la novela.

El unicornio es, por lo tanto, un libro sobre el fracaso de una novela, que logra su objetivo al desarrollar precisamente los condicionamientos de ese fracaso. De este modo, marcará *El unicornio* un nuevo sesgo en el estilo de Walser hacia lo que él denomina "realismo capitalista" y el que recoge en su obra *La caída*. Se tratará de comunicar lo amorfo, lo desenfrenado, origen de lo contradictorio y lo extraño, uno de los fundamentos de la alienada sociedad capitalista.

Un caso singular constituye también, en la literatura de la RFA, la novela *Die Blendung (Ofuscación)* de Elias Canetti, novela que, aunque publicada ya en 1936, no alcanzaría el reconocimiento debido hasta su nueva reedición en 1963. Se trata de una obra que los críticos, no sin fundamento, suelen situar junto a la prosa de Musil, Kafka, Joyce y Beckett. Se trata, en ella, de la presentación de una especie de "pandemonium" de la incomunicación, de la maldad, de la insociabilidad, escondido tras las formas sociales de un pequeño burgués que más tarde demostrará su predisposición para el fascismo.



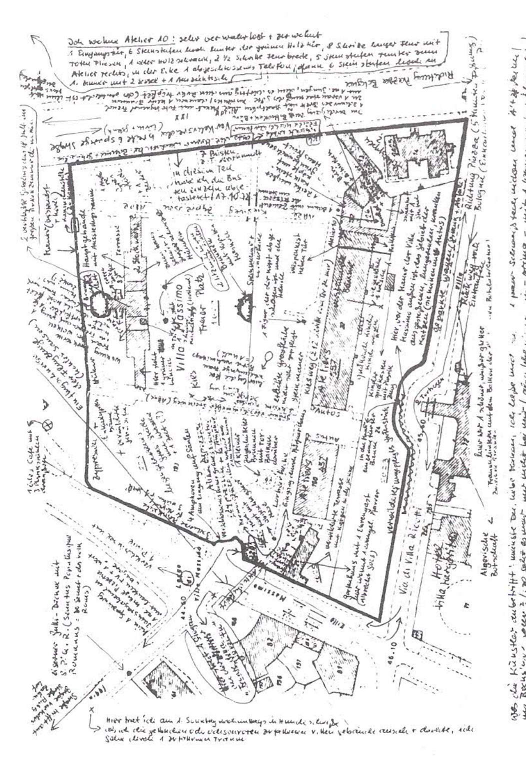
Elias Canetti (*1905)

El sinólogo Peter Kien vive aislado del mundo, entregado totalmente a su voluminosa biblioteca, y es llevado al matrimonio mediante una patraña de su encargada del hogar. Desde este momento Kien, en auténtica odisea, vaga por el mundo burgués de una monstruosidad a otra, hasta finalizar quemando sus libros y arrojándose él mismo a la hoguera. El caos de este mundo se corresponde con la frialdad de la narración, invitando Canetti, con meticulosidad clínica y extremo distanciamiento, a la observación y no a la participación interior. En esta narración aflora ya el tema de la "masa", en el que insistirá Canetti en su ensayo *Masse und Macht (La masa y el poder,* 1960). Como dramaturgo no logró, sin embargo, afianzarse Elias Canetti, y sus obras *Hochzeit (La boda,* 1932), *Komödie der Eitelkeit (Comedia de la vanidad,* 1950) y *Die Befristeten (Los emplazados,* 1956) no tuvieron acogida ni de público ni de crítica. Distinto fue el caso de sus obras autobiográficas en las que Canetti nos cuenta sus vivencias en la burguesa Viena, calificadas de "Historia de una juventud", y que llevan por título: *Die gerettete Zunge (La lengua salvada,* 1977), *Die Fackel im Ohr (La antorcha en la oreja,* 1980) y *Das Augenspiel (El juego de ojos,* 1985).

"La escuela de Colonia" y "literatura descriptiva"

Si, como ya habíamos dicho, son Böll, Grass, Walser, Lenz y Johnson las personalidades más destacadas en la literatura alemana de los 60, hay, no obstante, otro grupo de autores que contribuyeron también de manera decisiva a configurar la imagen de la literatura de estos años. Una de las etiquetas más utilizadas para la prosa publicada entre 1961 y 1969 es la de "literatura descriptiva". A pesar del aparente carácter negativo del término, éste designa muy bien el cariz polifacético de estos textos que tienen como denominador común su acercamiento a la realidad, a situaciones y acciones presentes. Viene a ser un estilo narrativo que no parte de una perspectiva socio-crítica, sino de una autenticidad social, crítica y concentrada a veces.

Un intento programático de sacar adelante esta literatura realista descriptiva partió, desde 1964, de la denominada "Escuela de Colonia" del nuevo realismo. Mentor, iniciador, teorizador y representante literario del grupo fue Dieter Wellershoff con sus obras *Ein schöner Tag (Un día hermoso,* 1966) y *Schattengrenze (La frontera de las sombras,* 1969). Wellershoff marca bien claramente los límites entre esta literatura y la ficcionalidad de la prosa grotesca y satírica: "La literatura fantástica, grotesca y satírica" —escribe Wellershoff— "critica la sociedad ofreciendo un cuadro desfigurado de la misma, mientras que el nuevo realismo la critica de forma



La realidad no se puede reproducir ya con el lenguaje. Dibujos, fotos, trabajos montados son testimonio de lo auténtico: una página del manuscrito de Brinkmann *Vistas de Roma*

inmanente, desde dentro. Es una crítica que no se basa en las opiniones, sino que parte de la experiencia". Sin embargo, este intento no va más allá de las buenas intenciones. Autores como Günter Herburger —*Eine gleichmäßige Landschaft (Paisaje uniforme,* 1964) y *Jesús en Osaka* (1970)—, Günter Seuren —*Das Gatter (La reja,* 1964) y *Lebeck* (1968)— y Rolf Dieter Brinkmann —*Die Umarmung (El abrazo,* 1965) y *Keiner weiß mehr (Ninguno sabe más,* 1968)— e incluso el mismo Wellershoff no confirman sino que hacen más cuestionables estos intentos realistas. Ello puede verse en la obra póstuma de Brinkmann *Rom Blicke (Vistas de Roma,* 1979), conjunto de "collages", donde Brinkmann muestra, bien a las claras, que ya no confía plenamente en el lenguaje y por eso acude a otros medios de expresividad —fotos y demás muestras facsímiles de la realidad— cuyo montaje le permitía un modo de expresión más auténtica y radical.

En esta vía hacia el nuevo realismo de la "Escuela de Colonia" encontramos también testimonios escritos que buscan el realismo a través de lo grotesco. Nos estamos refiriendo a la novela de Renate Rasp *Ein ungeratener Sohn (Un hijo degenerado,* 1967) y las últimas obras de Günter Seuren: *Das Kannibalenfest (La fiesta de los caníbales,* 1968) y *Der Abdecker (El desollador,* 1970). Todas ellas son obras en las que el autor se sirve de toda clase de elementos narrativos chocantes y provocadores hacia la consecución de un realismo negro. En la novela de Renate Rasp puede verse, por ejemplo, cómo un joven, a través de la educación, acaba transformándose en hombre: una ocurrencia que pone al descubierto, con malicia ingeniosa y precisa, las ansias humanas de posesión. Y lo mismo podemos decir de las novelas de Gisela Elsner: *Die Riesenzwerge (Los enanos gigantes,* 1964), *Der Nachwuchs (Las futuras promesas,* 1968) y *Das Berührungsverbot (Prohibido tocar,* 1970). Lo diario y cotidiano se nos presenta en Gisela Elsner como visión terrorífica y escalofriante de lo banal —un radicalismo que no se da ya en sus últimas novelas, como en *Abseits (Fuera de juego,* 1982).

Nuevo realismo. Realismo negro

Nuevo realismo y Realismo negro son dos estilos narrativos, casi opuestos, pero con un mismo objetivo: hacer experimentable la realidad. Estas nuevas formas narrativas neorrealistas buscan auscultar la realidad a través de lo grotesco, de efectos llamativos, del shock y de otros medios poetológicos que siembran la desconfianza ante la percepción de la realidad. Para ello se utiliza el distanciamiento, la distorsión de la realidad, imágenes surrealistas de la banalidad de las formas burguesas de la atemorizante rutina diaria. Pero la novelística alemana "entre el realismo y lo grotesco" (H. Vormweg) y su polifacetismo dificultan, aunque sólo sea aproximadamente, el intento de ofrecer una panorámica general completa. Además de los numerosos autores ya mencionados, no podemos pasar por alto otros nombres importantes como Peter Härtling —*Niembsch oder der Stillstand (Niembsch, o el estado de quietud,* 1964)—, Hubert Fichte —*Das Waisenhaus (El orfanato,* 1965) y *Die Palette (La paleta,* 1968)—, Gerhard Zwerenz —*Casanova oder Der kleine Herr in Krieg und Frieden (Casanova, o el señor pequeño en guerra y paz)*— y Ernst Herhaus —*Die homburgische Hochzeit (Esponsales en Homburg,* 1967)—, y no en último lugar Peter Handke, quien debutaba con *Die Hornissen (Los abejorros,* 1966) y *Der Hausierer (El buhonero,* 1967). La prosa de estos años se cuestiona, ante todo las posibilidades y límites del realismo narrativo.



Prosa del mundo alienado

Esta cuestión constituye también el fundamento de dos autores que rompen con los moldes de los tradicionales géneros: Alexander Kluge y Jürgen Becker. La prosa de Kluge en *Lebensläufe (Trayectorias,* 1962) y *Schlachtbeschreibung (Descripción de una batalla,* 1964) se presenta distante y sin emoción. Él informa y registra mecanismos en los que el individuo se siente más aprisionado. No hay un tema primario sino sistemas de percepción y ordenación, una prosa del mundo alienado. Y la misma radicalización observamos en *Felder (Campos,* 1964), *Ränder (Linderos,* 1968) y *Umgebungen (Alrededores,* 1970) de Jürgen Becker, "textos" —según palabras del propio autor en la interpretación de *Campos*— "que demuestran únicamente los movimientos de la conciencia por la realidad y su transformación en lenguaje". Literatura que va ampliando sus horizontes, en los años 60, al "mundo del trabajo", pero que continuará en la tónica habitual dominante: su politización.

La conquista del mundo del trabajo por la literatura

Quien, entre los años de 1945 y 1968, busque en la literatura de la RFA el problema o tema que da título al presente epígrafe, se sentirá, con toda seguridad, desilusionado: se encuentra, es cierto, pero en escasa medida e ideológicamente mediatizado.



Recital literario en una fábrica (1967)

Línea tradicional

Es verdad que resucitaron obras de viejos autores, representantes de esta "literatura del trabajo", como Heinrich Lersch, Karl Bröger y Gerrit Engelke. Pero pasaron prácticamente desapercibidos, y no se puede hablar de continuidad de esta literatura. La existente trata el problema del mundo del trabajo de un modo mitificador y transfigurativo, presentando la convivencia armónica de las partes laborales, fomentada por los políticos y empresarios conservadores. La literatura tendría, por tanto, una función ideológica: en los años creacionales de la RFA aparecía como modélico el trabajador que —según nos cuenta Martha Schlinkert-Galinsky en su novela *Der Schatten des Schlotes (La sombra de la chimenea,* 1947)— "sabe que siempre existirán ricos y pobres" y que está muy lejos de "cambiar el orden de este mundo". En vista del carácter aversivo de esta literatura al mundo del trabajo y su distanciamiento de la realidad, Walter Lenz formula en 1960 la siguiente y sorpresiva pregunta: "¿No trabajamos nosotros? Nuestra actividad diaria, ¿es tan intranscendente?¿No sucede nada entre la entrada a la fábrica y la nave de montaje? Las conversaciones en el comedor, ¿son tan insignificantes?[...]".

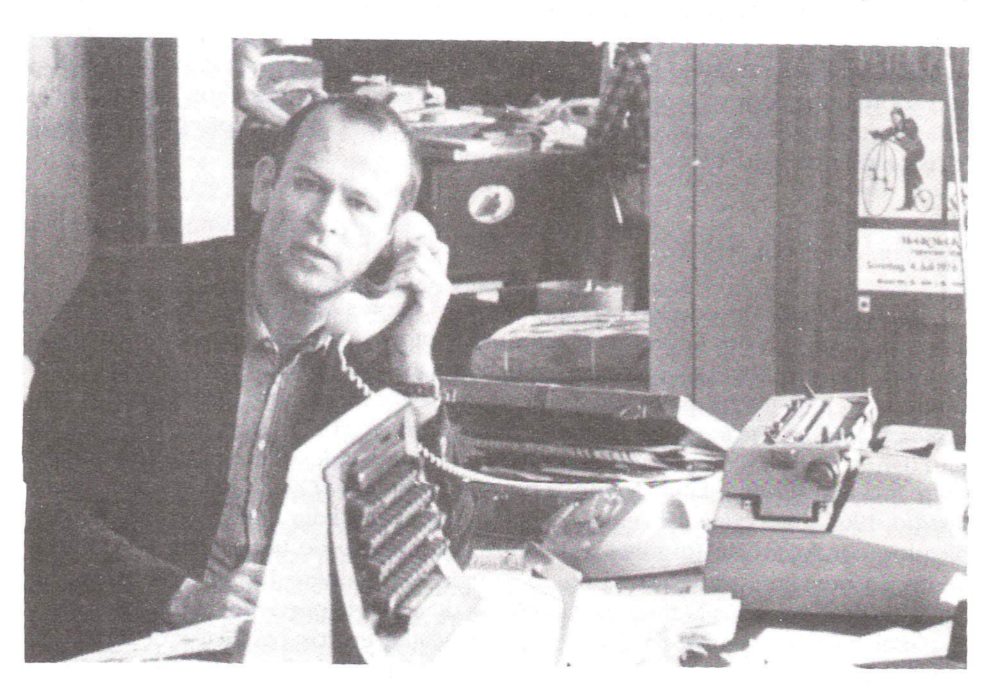
Las causas de este "vacío" literario tienen un trasfondo político-social: la ausencia de asociaciones de escritores proletarios, similares a las existentes durante la República de Weimar, promotoras de la literatura obrera y prohibidas, todas ellas, en 1933. Después de 1945 primaban los problemas políticos sobre los culturales, causa también de la restrictiva política sindical de las fuerzas de ocupación occidentales. La era Adenauer fue también poco propicia para esta literatura obrera, al ser prohibido el partido comunista. Habría que esperar hasta comienzos de los 60, una vez finalizado el periodo de reconstrucción económica.

"Grupo 61 de Dortmund"

Punto de partida decisivo en el renacer del tema del "mundo del trabajo" en la literatura fue la fundación, en Dortmund, del "Grupo 61", el Viernes Santo del año que le dio el nombre. La elección del nombre no carecía de intencionalidad: pretendía ser una especie de réplica al "Grupo 47". Como misión principal se propuso este grupo "la polémica artístico-literaria con el mundo industrial del trabajo y sus problemas sociales". Y se esperaba que de esta literatura "surgiese un lenguaje y una fuerza creadora individual que le confiriese nuevos impulsos y nuevas formas". Así nacerá un programa neorrealista, independiente de la literatura combativa weimariana y cuyo tema capital será el "mundo del trabajo", sobre todo desde el punto de vista tecnológico. Y no es ineludible que los autores sean trabajadores y empleados, sino que se trata, en fin, de "escritores, periodistas, lectores de editoriales, críticos, científicos y otras personalidades vinculadas, por sus intereses y profesión, con las tareas y trabajo del Grupo 61".

*Günter Wallraff (*1942)*

Con sus primeras publicaciones había llamado ya la atención el escritor e integrante del "Grupo 61" Günter Wallraff. Algunos de sus títulos son: *Wir brauchen dich (Te necesitamos,* 1966); *13 unerwünschte Reportagen (13 reportajes inoportunos,* 1969), etc. Los reportajes de Wallraff giran todos ellos en torno al mundo del trabajo, llamando la atención sobre los existentes mecanismos de opresión, la brutalidad y destructividad del sistema y las formas de explotación y opresión; y, sobre todo, el fascismo y la hipocresía reinante en el tratamiento del tema a la luz pública. Wallraff escribe con conocimiento de causa, pues muchas veces se introduce, con nombre falso, en la realidad de las fábricas y del mundo del trabajo. En un proceso en el que se vio implicado —acusado de usurpación de cargo, engaño y periodismo sucio— Wallraff se defiende argumentando: "Yo elegí el cargo de cómplice para poder desenmascarar algunas de las mentiras, encubrimientos y mentís que se tejen entre bastidores". De este método se sirvió Wallraff en su actividad de ordenanza en una empresa de Colonia, vivencias que hará públicas en su escrito *Ihr da oben, wir da unten (Vosotros allí arriba, nosotros aquí abajo,* 1973). Aquí podemos ver al ordenanza en el comedor o casino del jardín para los directores, viendo el ambiente feudal, las comidas selectas en mesas festivas en las que no falta el champán; también podremos encontrarlo en el salón del jefe Gerling, en su sillón patriarcal, con el globo terráqueo en oro, siempre ironizando sobre la autoridad y jerarquía de la empresa. Sobre la mesa de escritorio de Gerling descubrió el ordenanza el siguiente lema: "Fortes fortuna adyuvat" y colocó a su lado la siguiente notita: "¡pero no por mucho tiempo!" De un ramo de claveles rojos tomó,



Günter Wallraff como el redactor Hans Esser (1977)

cierto día, uno y se lo puso en el ojal del uniforme como símbolo de la revolución portuguesa. Cuando dos de los apoderados de la empresa deciden expulsarlo, lo encuentran sentado en el sillón del jefe, comiéndose una manzana. El mensaje sociopolítico de Wallraff es bien elocuente: la demanda de una sociedad sin jerarquías, la caída de esta sociedad establecida pero insegura. Wallraff sería acusado de "comunista subversivo", pero en realidad su método no era más que "un experimento sociológico" a lo Brecht, y precisamente siguiendo la filosofía brechtiana Wallraff nos muestra "los antagonismos sociales sin solucionarlos". Su mayor éxito con tal método lo consiguió Wallraff en un trabajo como "el turco Ali", recogiendo sus experiencias en la publicación *Ganz unten (Abajo del todo,* 1985), de la que se vendieron en unos meses más de un millón de ejemplares.

La cuestión de la identidad de los autores fue motivo de controversia en el "Grupo 61" y la procedencia social de sus integrantes un problema sin solución. Precisamente Max von der Grün es partidario de una línea que no fue seguida por muchos de los escritores del grupo. Según su opinión: "No basta con escribir sobre el mundo del trabajo cuando se es trabajador. Yo creo que ocupándose en serio de la materia, se puede decir algo sobre el tema del trabajo, aún viviéndolo desde fuera". Von der Grün se distancia del programa y objetivos del "camino de Bitterfeld" en la RDA: "Yo puedo trabajar, aun siendo escritor, en una fábrica [...], pero hay una gran diferencia entre trabajar en una empresa con la certeza de que si algo no te conviene te marchas, a trabajar con el convencimiento de que no tienes otra posibilidad más que trabajar allí toda tu santa vida".

Definición de "literatura del trabajo"

Max von der Grün recoge en su postulado "situación básica existencial" el problema arduo de la definición del término "literatura del trabajo". Este término se aplica rutinariamente, o para designar la literatura que tiene por tema "la literatura sobre trabajadores" o en relación con la procedencia del escritor, "literatura escrita por trabajadores". Las diferencias a la hora de fijar el concepto provocaron la escisión de una parte de escritores del "Grupo 61".

*Max von der Grün (*1926)*

Sin embargo, uno de los más importantes autores del grupo, desde su fundación, fue Max von der Grün, quizás el único autor cuya obra encontró resonancia general. En sus novelas, entre las que destacan: *Männer in zweifacher Nacht (Hombres en la noche doble,* 1962), *Zwei Briefe an Pospischiel (Dos cartas a Pospischiel,* 1968) y *Stellenweise Glatteis (Zona de hielo,* 1973), von der Grün ofrece un cuadro realista, completado con medios documentales del mundo del trabajo, sobre todo en la mina. En su segunda novela, *Irrlicht und Feuer (Fuego fatuo e incendio,* 1963), nos cuenta el narrador sus experiencias bajo tierra —como minero, picador, conductor de furgonetas—: derrumbamientos de tierra y un doble accidente. La novela, a través de la figura principal, el minero Jürgen Fohrmann, recoge los problemas de la minería, las luchas de clase, la pervivencia del fascismo y el papel, también problemático, de los sindicatos en los conflictos de clase. Se puede considerar como una novela didáctica dentro de la literatura social-realista, y es a esto, precisamente, a lo que debió su inusitada repercusión y las protestas

de la industria y los sindicatos que, en algunos pasajes del libro, veían afectados sus intereses. Fue tal el revuelo provocado que la empresa minera amenazó a Max von der Grün con represalias, y una filmación de la novela, realizada en la RDA, tuvo serias dificultades de proyección en la RFA. Max von der Grün salió, sin embargo, airoso de tantas trabas y consiguió demostrar que "la literatura puede ayudar a activar al individuo, a crear en él una conciencia política cuando los modelos y procesos que brinda son transparentes".

Además de Max von der Grün contribuyeron al desarrollo del "Grupo 61" autores como Bruno Gluchowski, Erwin Sylvanus y Josef Reding, y escritores más jóvenes como Angelika Mechtel, F. C. Delius, Wallraff y Peter-Paul Zahl. Pero, según se ha mencionado antes, fueron surgiendo diferencias en el grupo. F. C. Delius escribe en noviembre de 1970: "Lo mejor sería la disolución y volver a empezar de nuevo". El "Grupo 61" no era ni "un lugar, ni un centro de producción, sino una marca bajo la cual se reúnen, una vez al año, unos cuantos escritores de ideologías e intereses muy diferentes [...], y los integrantes del grupo no tienen ni siquiera un objetivo literario común, sino más bien una ambición literaria particular".

Círculos literarios de trabajo

Así se explica que en el otoño de 1969 se fundase un "círculo literario del mundo del trabajo", el cual tendría unas proporciones y una importancia superiores a las del "Grupo 61", al tratarse de una literatura propiamente "de trabajadores para trabajadores" con objetivos políticos concretos y medios literarios a su alcance. En su primera fase de formación (1970-71) consiguió, a través de concursos de reportajes, aumentar considerablemente el número de interesados —potenciales autores del mundo del trabajo—, repartidos en veinticinco círculos de trabajo en diferentes ciudades, con unos trescientos cincuenta socios, en su mayoría sindicalistas, socialdemócratas, comunistas, independientes, etc. Las publicaciones fueron numerosas: a mediados de los años 80 habían conseguido ya, en ediciones de bolsillo, llegar al millón de ejemplares.

Dilema conceptual

A pesar del impresionante desarrollo registrado, estos "círculos literarios", después de unos diez años de actividad, entraron en un bache conceptual y se encontraron en un callejón sin salida, sin saber propiamente qué literatura perseguían y dónde estaban sus límites. Muchos de sus escritos eran de una enorme simplicidad, rayanos en lo ingenuo, y así se explica que la producción fuera, con el tiempo, reduciéndose, y a finales de los 70 se puede hablar ya de un agotamiento de esta literatura.

Sin embargo, un paso más hacia la literatura como auténtico reflejo de la realidad lo daría Erika Runge, igualmente integrada en el "Grupo 61" y en los "círculos de trabajo". Erika Runge publica en los años de la crisis minera —cierre de minas, despidos masivos, reducción de horario laboral, etc.— una especie de sumario, titulado *Bottroper Protokolle* (*Sumario de Bottrop*, 1968), donde la autora ofrece un nuevo procedimiento literario, con sus aciertos y sus yerros. Se trata de las declaraciones originales de los afectados por la crisis del sector. La ventaja de este nuevo sistema de trabajo literario estaba avalada por la fidelidad del material documental

utilizado, grabación de las experiencias, etc. La propia autora confiesa su sistema de trabajo: "Las grabaciones en cinta de todo cuanto se dijo, las pasé a máquina casi literalmente; después las fui reduciendo y ordenándolas y dándoles dramatismo [...]. Seguí casi el mismo proceso que se sigue en el montaje de una película documental, seleccionando, tijereteando y pegando lo que al final quedaría como definitivo". El sumario de Bottrop se puede utilizar como auténtico material documental, como posteriormente se utilizará en el teatro, la radio y la televisión, manteniendo, sin embargo, su propia identidad y sirviendo de testimonio fiel de las clases inferiores, de la realidad deprimente, sobre la que informan sin tapujos y con toda crudeza.



Erika Runge

Martin Walser ve en este proceso la única posibilidad de acercarse sin ilusión al tema del "mundo del trabajo". Es utópico pedir a un escritor independiente, alejado de este medio, recrear el destino y existencia de ese ambiente. No es posible plasmar esa realidad a través de la utopía y la fantasía y por procedimientos estéticos. Erika Runge justificaba, en 1976, el problema de este método documental por sus temores de "incapacidad expresiva y lingüística": "Yo quería escribir, pero me faltaban las palabras; y tenía mis temores al presentar mis deseos y dificultades". Nos hallamos ya ante "la nueva subjetividad" de los años 70. A este respecto, seguía puntualizando Erika Runge, "intentaré ejercitar la libertad, la fantasía, el espacio libre, para ponerme a prueba a mí misma y en mis relaciones con los demás. Pretendo utilizar todas las posibilidades de la literatura, y no sólo por razones políticas, defendiendo las pretensiones del hombre a su realización, a su individualidad, y también las mías propias".

La destrucción de la superficie: teoría y praxis de la poesía concreta

Un intento serio, aunque problemático, de superar tanto la teoría y práctica del realismo literario como la poética de un Gottfried Benn, lo constituyen las producciones líricas que, desde finales de los 50, se englobarán bajo el concepto de "poesía concreta". Esta corriente literaria reúne producciones y teorías de muy diversa índole, emparentadas, sobre todo, por compartir un mismo espíritu: todas ellas rechazan tanto el contenido como la forma versificada tradicionales de la poesía. Esta convergencia radica, por otro lado, en un fenómeno significativo de finales de los 50 y sobre todo de los 60: nos referimos al hastío, muy generalizado, de las convenciones sociales —y también literarias—, saturación de visiones, formas de percepción y hábitos de pensar convencionales e invariables. En este sentido, la poesía concreta, a pesar de su carácter autóctono inconfundible, es plenamente comparable a las rebeliones literarias, propias de nuestro siglo: por ejemplo, el da-

daísmo y el futurismo. Lo revolucionario de su poesía se concibe como revolución de las formas poéticas. El concepto de "poesía concreta" fue acuñado, en 1955, por el escritor y teórico Eugen Gomringer a partir de las artes plásticas que ya conocían el concepto de "arte concreto" desde 1930. Gomringer —y, junto a él, autores brasileños, japoneses, franceses y norteamericanos— definía la poesía concreta como una "unidad ordenada, cuya estructura viene determinada por el número de palabras y letras y por un nuevo método estructural". El contenido le parecía tener importancia sólo en caso de que su "estructura intelectual y material resultara interesante y pudiera ser tratada lingüísticamente". "Contenidos" de esta clase los encontrará Gomringer en palabras como "árbol, niño, perro, casa".

El rechazo del contenido y formas tradicionales corre parejo con la reflexión sobre el carácter material del lenguaje, reflexión que tendría unos efectos altamente estimuladores e innovadores en la poesía. Por ejemplo, los textos experimentales de Franz Mon; el grupo de Viena, integrado, entre otros, por Gerhard Rühm, Friederike Mayröcker y Ernst Jandl; el ingenio y el arte lingüísticos de H. C. Artmann y los trabajos de Eugen Gomringer y Helmut Heißenbüttel destruyen los fenómenos superficiales del lenguaje, al convertirlo en su propio objetivo, eliminando al mismo tiempo el carácter comunicativo tradicional del lenguaje y reconstituyéndolo en contextos poco habituales que a veces dan paso a sorprendentes intuiciones. La intención poética viene apoyada por efectos visuales —por ejemplo un determinado arreglo tipográfico del texto— y también por elementos acústicos que son resaltados en la recitación de los propios autores, en grabaciones discográficas o lecturas públicas. De esta guisa no sólo cambia el lenguaje poético sino también el medio poético, ampliándose al mismo tiempo su dimensión audiovisual. El propósito de tal empresa literaria será el de transformar los hábitos de oír, ver y pensar de los receptores. Veamos, a continuación, como botón de muestra, un poema de Claus Bremer:

da kannten die soldaten kein pardon mehr!
einer Stadt sitzt die Angst im Nacken

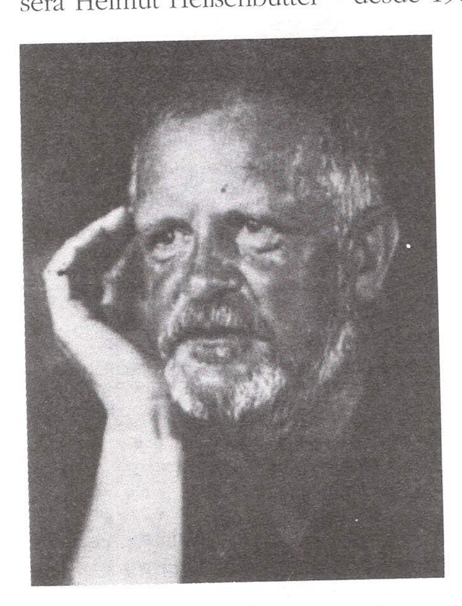
1. die einwohner trauen sich nicht auf die STRASSE
2. die einwohner z i t t e r n
3. die rockers schlagen jeden zusammen
4. die soldaten gehen nur gru ppe nwe ise aus
5. die einwohner greifen zur SELBSTHILFE / GEISSEL / HAUE / TOT
6. kampf bis aufs Messssssss
7. runter mit den langen Haaren
8. die zeitung heTZt auf
9. das lange haar muß dran glauben

Ilustración poema de Schäuffelen

kann ich allseitig zeigen was ich zeige
kann ich was ich zeige allseitig zeigen
allseitig zeigen was ich zeige kann ich
was ich zeige allseitig zeigen kann ich
allseitig zeigen kann ich was ich zeige
was ich zeige kann ich allseitig zeigen

puedo por doquier mostrar lo que muestro
puedo lo que muestro mostrar por doquier
por doquier mostrar lo que muestro puedo
lo que muestro por doquier mostrar puedo
por doquier mostrar puedo lo que muestro
lo que muestro puedo mostrar por doquier

En el texto precedente, los tres sintagmas (puedo/mostrar por doquier/lo que muestro) son relacionados y variados de tal forma que la pregunta planteada al principio —que permanece abstracta—, en el transcurso del poema es contestada afirmativamente por el hecho mismo de este transcurso. El contenido del texto se refiere al mensaje que lo informa, pero su manera de proceder enlaza el contenido de tal modo con la forma que ambos se funden, ya que la forma del poema no se limita a transponer o transportar un mensaje, sino que lo organiza en su totalidad, dándole ostentativamente una razón de ser. Pero si, en este caso, el poema queda vinculado a su mensaje de contenido, en los textos de Konrad Balder Schäuffelen este contenido traspasa su límite hasta lo puramente tipográfico, traducido a una plasticidad visualmente perceptible. Uno de los representantes más significativos de la poesía concreta y, al mismo tiempo, uno de sus más importantes teóricos, será Helmut Heißenbüttel —desde 1960, autor de varios *Libros de texto*—, quien destaca como lo más característico de tales textos la reducción, el "regreso a las bases lingüísticas" y el "traspaso de limitaciones mediales". "La estructura superficial —de enorme complejidad sintáctica y semántica— del lenguaje en que normalmente nos comunicamos —o intentamos comunicarnos— se abre y es infiltrada, reduciéndose y ampliándose a la vez, hasta llegar a los soportes de su estructura superficial". Al recurrir a lo tipográfico o a articulaciones acústicas, se pretende también destruir esa superficie: los poemas "deben atestiguar una experiencia cambiada, en un entorno en pleno proceso de cambio, cumpliendo así, como mínimo, una función demostrativa". El resultado de tamaña labor poética será la destrucción completa, aunque no en un sentido nihilista: "en primer lugar, [esta poesía] libera el lenguaje al reducirlo a los elementos que componen la estructura superficial tradicional: recursos, tropos de expresión y construcción para una sintaxis y una semántica cambiadas".



Helmut Heißenbüttel (*1921)

Según esta concepción de Heißenbüttel, el logro de la poesía concreta se determinará en su justo alcance en cuanto se "reconozcan sus tendencias, no sólo en su calidad de nuevas formas del habla, sino también como una nueva manera de orientarse lingüísticamente en este mundo". Pero la relevancia de esta puntualización incide al mismo tiempo en un problema fundamental de la poesía concreta: la contradicción entre el planteamiento teórico y la práctica o eficacia poética.

Dificultad de una definición

El poema, en su calidad de "objeto visual y utilitario —objeto intelectual— juego intelectual", como reivindicará Eugen Gomringer, exige del lector un añadido, una ampliación: las ganas y la capacidad para un desarrollo lúdico. Exige, asimismo, un lector predispuesto de antemano para los postulados teóricos de la poesía concreta; es decir, un lector dispuesto a leer un texto, cuya lectura —según los autores—, en realidad, debería generar esas predisposiciones. Peter Schneider señalaría tal contradicción en los siguientes términos: "La poesía concreta se ve enfrentada a una dificultad fundamental. Su carácter abierto requiere un lector abierto, pues éste, raras veces, estará dispuesto a entregarse a un poema, sino que se aproximará a él con una expectación fijada por sus hábitos de lectura y de vida, habiéndose mentalizado que va a entender el significado de lo que experimenta mediante el lenguaje. Él no se preguntará si debe hacerlo, sino que lo hace sin más. Si no entiende nada, no valorará este hecho como experiencia, sino que buscará una clave oculta para la comprensión, una ley secreta, una regla camuflada. Y puesto que no encuentra nada por el estilo, descartará el poema. No entiende su propia falta de comprensión".

La poesía concreta necesita un comentario, una explicación teórica, porque su intención crítica rechaza todo contenido, pero sin poder producir en todos los casos un nuevo contenido evidente, en su calidad de material meramente lúdico y lingüístico. La fe de Gomringer en la formación de un "lenguaje común, universalmente inteligible", a partir de la poesía concreta, se entenderá, por lo tanto, como producto utópico en sí mismo. Los logros genuinos de la poesía concreta consisten más bien en haber supuesto, como evolución literaria entre otras tantas en el territorio germanoparlante de la postguerra, una innovación y nuevo impulso, precisamente por sus "destrucciones". Aunque —si exceptuamos a Ernst Jandl (*Laut und Luise*[1] *[Sonido y Luisa,* 1966])— lo fue menos para el amplio público de lectores que para los teóricos de la literatura y los autores mismos, lo cual es aplicable, sobre todo, en los casos en que se desarrollaron —como en Helmut Heißenbüttel— unas síntesis poéticas y se aunaron distintos procedimientos literarios de manera productiva, integrando elementos de la poesía concreta en nuevos contextos de uso. En este sentido, podemos suscribir, para la poesía concreta, el juicio del poeta soviético Vladimir Maiakovski sobre su colega futurista Velimir Chlebnikov, afirmando que éste era "un poeta para productores".

ernst jandl . *lichtung*

manche meinen
lechts und rinks
kann man nicht
velwechsern.
werch ein illtum!

ernst jandl . *despeje*

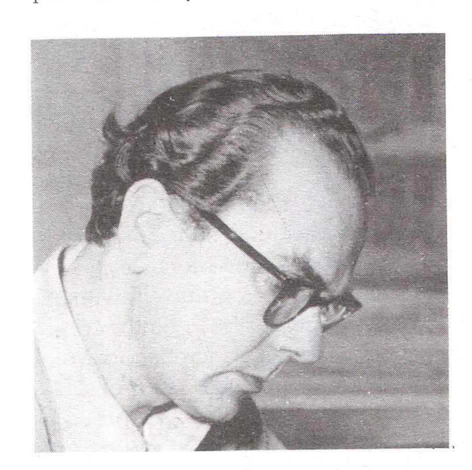
argunos cleen
que dequierda e izrecha
no pueden ser
focundidos.
¡qué tlemendo errol!

---

[1] Juego de palabras con "laut und leise" = "en voz alta y en voz baja", "laut" funciona como adjetivo o como sustantivo, (i.e. der Laut = el sonido). *[N. del T.]*

Arno Schmidt (1914-1979)

Una figura literaria excepcional lo fue toda su vida Arno Schmidt —excepcional en lo que se refiere a la forma particular de su existencia y de su obra. Arno Schmidt vivió desde finales de los 50 hasta su muerte en un aislamiento absoluto en la campiña de Lüneburg, al margen del mundo literario. Aparte de su actividad de traductor, ensayista e intérprete de autores injustamente olvidados o malentendidos —como de la Motte-Fouqué y Karl May—, Schmidt se centraría exclusivamente en una labor de escritor, representativa, cada vez más, de su inconfundible estilo literario: una manera asociativa de buscar combinaciones, disolviendo la ortografía tradicional, rica en alusiones y ambivalencias, llena de erudición, deudora de un pensamiento crítico ilustrado, y en cuya técnica narrativa irán intercaladas experiencias provincianas y elementos de ciencia-ficción. Habrá que referirse, especialmente, a los relatos tempranos, publicados en 1963 bajo el título de *Nobodaddy's Kinder (Los hijos de Nobodaddy=Papá Nadie),* así como las novelas *Das steinerne Herz (Corazón de piedra,* 1956), *Die Gelehrtenrepublik (La república de los sabios,* 1957) y *Kaff auch Mare Crisium (Un lugar llamado Mare Crisium,* 1960), y por fin la comedia novelada *Die Schule der Atheisten (Escuela de ateos,* 1972). La labor principal de Arno Schmidt se centraría, sin embargo, en los años 60, en *Zettel's Traum (El sueño de Zettel,* 1970), obra monumental, herméticamente cerrada a cualquier referente literario. La gestación se remonta a los años 1963-69, editándose en versión facsímil y voluminosa, fiel al original. El título alude por igual a la erudición y a la sensualidad: es decir, a los ficheros del autor y al *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare. La "acción" representa una constelación de cuatro personajes: el erudito Daniel Pagenstecher —sin duda proyección literaria del autor/sujeto—, un matrimonio de traductores —llamados Paul y Wilma Jacobi, que piden consejo a Pagenstecher para una traducción de Edgar Allan Poe— y Francisca, una muchacha de dieciséis años, hija de este matrimonio. En tres tramos paralelos —comentario/acción y reflexión/excursos— la obra, que comprende 1330 "fichas", sigue de cerca las relaciones que se establecen entre estos personajes: conversaciones llenas de tensión, reflexiones e imaginaciones sobre literatura, cargadas de alusiones y referencias sexuales. La obra de Edgar Allan Poe ocupa —en lo tocante a problemas de traducción y teoría— el centro del debate literario. Pero Schmidt no se detiene en el contenido de la acción y el tema, sino que penetra en las dimensiones profundas del lenguaje y la literatura, al descubrir e interrelacionar múltiples y polivalentes estructuras etimológicas. La simultaneidad de los tres tramos de acción resulta, al mismo tiempo, en tal desbordamiento recíproco de comentario, acción y excursos, que la fantasía y el intelecto del lector son retados a colaborar. Ahora bien, Schmidt no tenía grandes esperanzas puestas en sus lectores: estimaba el número de lectores capaces de registrar seriamente *El sueño de Zettel* en tan sólo unos trescientos.



Arno Schmidt (1914-1979)

La "muerte de la literatura": el año 1968

La politización de la literatura alemana —reconocible, sobre todo, en el drama y la lírica de los años 60— revela un parentesco decisivo con el énfasis que se ponía en lo documental y en los hechos de la realidad cotidiana. Ambos fenómenos encierran la tendencia a negar el derecho de la literatura misma a existir.

"¡El arte ha muerto!"

En consecuencia, los debates teóricos de finales de los 60 versaban, más que nada, sobre la cuestión del sentido de la literatura. Porque si, por un lado, las experiencias, situaciones, problemas y disposiciones podían sacarse directamente de la realidad, por otro, el mensaje estético de la obra de arte literaria parecía ya tan sólo un patrimonio cultural de lujo. Si, además, el significado de la literatura se deducía de su funcionalidad para la lucha política, la pregunta por su calidad estética no podía tener más que un interés secundario. Las reflexiones de este tipo cobrarían actualidad a raíz de las protestas mundiales contra la guerra imperialista y las formas burguesas de la sociedad, protestas que se airearon en manifestaciones y acciones en Italia, Francia y los Estados Unidos. En el transcurso del mayo francés de 1968 —la revuelta de los estudiantes franceses, con graves consecuencias en el gobierno de de Gaulle—, se ensayaron y desarrollaron unas formas de enfrentamiento con el poder estatal y las tradiciones culturales, que, entendidas ellas mismas como estéticas, desvirtuaban la concepción tradicional de lo estético en el sentido de "belleza artística". "La fantasía al poder", rezaba uno de los lemas del mayo parisino: "happenings", provocaciones apasionadas, pintadas sobre la revolución cultural y la construcción de barricadas serían las formas de lucha en que se manifestaba la voluntad de cambio. Todo ello iba acompañado por la omnipresente pintada de "L'art est mort!" - El arte ha muerto.

Movimiento estudiantil

En la República Federal se incorporaron tanto la evolución extranjera como las formas de acción y de lucha a los comentarios y análisis, formando parte integral del movimiento estudiantil y de la oposición extraparlamentaria. El órgano más importante para discutir argumentos de teoría revolucionaria y formación de teorías cultural-revolucionarias lo constituía la revista *Kursbuch (Horario de trenes)*, fundada en 1965 por Hans Magnus Enzensberger y que se centraba, en 1968, en temas —aparte de Vietnam, China y el Tercer Mundo—, relacionados especialmente con problemas del movimiento obrero y estudiantil y del desarrollo cultural, temas debatidos cada vez más desde el punto de vista de la politización de la vida cotidiana y de la revolución de la vida cultural.

Uno de los documentos más importantes de este debate será el *Horario de trenes 15,* de noviembre de 1968. En este número se formula, de manera programática, el lema de la "muerte de la literatura", razonándolo teóricamente. "Los escritores de hoy día", leemos en un ensayo de Karl Markus Michel, redactor del *Horario de trenes,* "se verán legitimados por los grandes muertos, cuya obra ellos

continúan, siendo ésta la obra de arte, aparentemente infinita, de la literatura, la cual se reproduce por el esplendor, la miseria y las querellas entre sus innumerables moléculas". Ante el trasfondo del mayo parisino, Michel profetiza un desarrollo cultural no determinado "por una nueva literatura, sino por nuevas formas de expresión que harán parecer senil cualquier vanguardismo literario y que harán recordar, a la totalidad de la literatura occidental progresista, su impotencia —una consecuencia directa de sus privilegios". Peter Schneider retomaría tales ideas en su ensayo titulado *Die Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution (La fantasía bajo el capitalismo tardío y la revolución cultural)*, aparecido en el número 16 de la revista.

"Revolución cultural"

"La revolución cultural", según Schneider, sería "la conquista de la realidad por la fantasía. El arte del capitalismo tardío es la conquista de la fantasía por el capital. [...] ¿Significa ello que ha muerto el arte burgués? Sí". Schneider ya tan sólo reconocerá dos funciones al "arte revolucionario": "la función agitatoria y propagandística del arte".

Este programa no quedó sólo en programa; por un breve tiempo se puso también en práctica. El seísmo que en 1968 estremeció la feria del libro de Frankfurt; la disolución del congreso de germanistas, el mismo año; las manifestaciones masivas contra el consorcio de Springer: resultaba ser cada vez más inevitable la interconexión de las metas políticas con las formas de acción cultural-revolucionarias. La ampliación del concepto de cultura, manifiesta en tales prácticas; la liberación de la fantasía en las confrontaciones sociales; la lucha política como campo de acción de la sensualidad: todo ello parecía poder acabar, durante un momento histórico, con el estancamiento social de la RFA. La frase de Herbert Marcuse sobre la "tolerancia represiva" de la sociedad burguesa, así como su determinación de las funciones de minorías sociales, marginados y grupos minoritarios, suministraron a los intelectuales, estudiantes y jóvenes trabajadores la identidad de una utopía concreta: "Si ellos emplean la fuerza no desencadenarán una nueva serie de actos de violencia, sino que romperán la cadena establecida. Y puesto que serán apaleados, ya conocen el riesgo, y si están dispuestos a asumirlo, nadie tiene el derecho —y mucho menos el educador o el intelectual— a predicarles la contención".

Cambio político-cultural

Ante ese telón de fondo, el año 1968 puede calificarse, con toda justicia, de año de cambio político-cultural en la RFA. Chocan entre sí unas contradicciones cuyas tensiones, al cruzarse sus trayectorias, pudieron ser neutralizadas en los años anteriores. Pero ahora se eliminan las reglas y convenciones del juego socio-político, las tradiciones culturales resultan frágiles y decrépitas, siendo sustituidas por nuevas formas subculturales de interacción. Lo cierto es que tales procesos tienen una historia previa que se remonta a varios años, del mismo modo que estos procesos generaron unas consecuencias rastreables hasta bien entrados los años 70. Desde este aspecto, la fecha de 1968 es también una construcción auxiliar, ya que posibilita únicamente orientarse en la historia de la RFA, no significando, sin embargo, ruptura alguna dentro de esta historia, como tampoco significaría funda-

mentalmente un nuevo comienzo. De manera similar, el campo de juego se estrecharía para la literatura en los años de la revuelta, mas de ninguna manera se produjo su "muerte" tantas veces anunciada. La literatura no se vería ante su fin, ni había muerto de muerte socio-política. Lo único —así lo enjuició Günter Grass en 1968 como crítico de esta evolución— es que ya no disfrutaba de "una coyuntura favorable".

"Cambio de rumbo": la literatura entre intimismo y formas de vida alternativas (1969-77)

El ambiente de caldeamiento social que se respiraba con la euforia revolucionaria del 68 y que afectaría a una generación entera, animosa de expresarse mediante cambios políticos e innovaciones culturales, se disipó al cabo de poco tiempo. A mediados de los 70 leemos en el anuario de literatura *Tintenfisch (Calamar*[1]): "Un fantasma recorre Alemania: el aburrimiento. A los alumnos, anteriormente radicales, les causan quebraderos de cabeza los valores del debe y el haber, y ellos meditan la cuantía de su jubilación; los estudiantes anteriormente radicales están sentados ahora, recién afeitados y correctos, en sus escritorios despejados, descubriendo el viejo o el nuevo orden, pero en cualquier caso un orden; los escritores anteriormente radicales se repantigan entre los cálidos brazos de la sociedad, y desde entonces se han calmado; el resto de la población parece vivir con regularidad y sin llamar la atención, por miedo al despido". En vistas de tal evolución se acuñaría el concepto de "cambio de rumbo". Pero, ¿en qué consistiría tal cambio?

Por una parte, la estrategia de la APO[2] de la "larga marcha a través de las instituciones" (Rudi Dutschke) resultó ser ilusoria: las instituciones no se vieron afectadas ni en su sustancia ni en su autonomía, ni por intrusiones personales ni político-administrativas. Por ejemplo, la iniciación de reformas en el área escolar y académica, originada por las críticas estudiantiles a las anquilosadas instituciones sociales, traería consigo cambios estructurales y de contenido de poca monta. La mayor parte de tales impulsos reformistas se adoptarían bajo un punto de vista tecnócrata de efectividad, traduciéndose en reglamentos, como el sistema de puntuación en el bachillerato reformado, planes de estudios y plazos reglamentados. Por otra parte —lo que nos parece más grave— la politización de los años 60 desembocaría en una multitud de organizaciones izquierdistas, fundaciones de partidos y fracciones políticas, en cuyo seccionarismo competitivo se manifestaría la desintegración de la oposición extraparlamentaria. Tal proceso se observa hasta en el surgir de comunas rurales y grupos subculturales, cuyo punto de contacto consiste en el deseo de probar y poner en práctica una nueva identidad social e individual a través de formas alternativas de vida.

---

[1] "Tintenfisch" significa "calamar", pero también, si analizamos este sustantivo compuesto por sus dos elementos "Fisch" ("pez") y "Tinte" ("tinta"), resulta un juego de palabras que hace alusión al oficio de escritor. *[N. del T.]*

[2] APO = Außerparlamentarische Opposition (Oposición extraparlamentaria)

El decreto-ley sobre radicales

El Estado reaccionaría al proceso de politización de forma autoritaria. Con el "decreto-ley sobre radicales", dictado por los presidentes de los estados federales en 1972, se establecía un control político del servicio público, el cual desembocaría —a pesar de las protestas del PEN-Club, Asociación de Escritores y Asociación de Germanistas— en la investigación de cientos de miles de solicitudes. Se creó así un clima de temor y resignación, especialmente entre la generación más joven, que tendría un efecto intimidatorio en el compromiso político. A ello se sumaría, en 1976 —en el contexto del procesamiento judicial de actos de violencia política—, un recrudecimiento de la censura, abolida tan sólo en 1980, que tendría no pocas consecuencias en la literatura. Porque la persecución judicial, por parte del Estado, de "tentativas dirigidas contra la existencia o seguridad de la RFA o contra la Constitución", habría de convertirse en factor decisivo al juzgar cualquier publicación, incluidas las literarias. Por eso mismo ya no podía excluirse la autocensura en autores y editores. Los escritores reaccionarían frente a esta situación con determinadas obras literarias; por ejemplo, Heinrich Böll anclaría en el tema de la investigación ideológica, seguridad del Estado y persecución de terroristas su relato *Die verlorene Ehre der Katharina Blum (El honor perdido de Katharina Blum,* 1974), la sátira *Berichte zur Gesinnungslage der Nation (Reportajes sobre el estado ideológico de la nación,* 1975) y su novela *Fürsorgliche Belagerung (Asedio previsor,* 1979). Peter Schneider describiría sus propias experiencias en el relato *...schon bist du ein Verfassungsfeind. Das unerwartete Anschwellen der Personalakte des Lehrers Kleff (... y en seguida eres un enemigo de la Constitución. El inesperado aumento del expediente personal del profesor Kleff,* 1977), al igual que Peter O. Chotjewitz en su novela *Die Herren des Morgengrauens (Los señores del alba,* 1978); ambas obras son ejemplo de una nueva función de la literatura que, tras su "muerte", es redescubierta como medio para elaborar y objetivar la experiencia propia.

En resumen, podemos afirmar que el final del proceso de politización iba marcado por una despolitización que tampoco era apolítica, porque indicaba, sobre todo, un rechazo de las instituciones sociales y una desconfianza hacia los partidos y jerarquías sociales. Pero encerraba, a su vez, un mayor énfasis de los intereses y motivaciones personales, una reconquista programática de la propia sensualidad que tendría no pocas repercusiones en la literatura de los años 70: las autobiografías en la literatura feminista, la nueva poesía dialectal y una lírica que resalta lo inseparable de lo privado y lo político muestran una aproximación diferente a la relación entre la lectura y la escritura. Porque esta relación ya no estará enfocada exclusivamente como actividad auctorial (profesional) o actitud lectora (consumista), sino que la literatura, ante el telón de fondo de la "experiencia", cobra una nueva calidad de proceso recíproco entre lectura y escritura, proceso que abarca la elaboración y reflexión individuales de la subjetividad, lo mismo que la contestación y ampliación de ésta por medio de la literatura. La producción literaria del movimiento feminista y el énfasis en la productividad literaria, basada en concepciones didáctico-literarias, pueden servir de ejemplo, al igual que las experiencias literarias de los grupos marginales (por ejemplo, de los presos), así como el desarrollo del teatro infantil y callejero y el nacimiento del cine de autor, fundamentados en nuevas vías de percepción que, a la vez, quedan documentadas en este cine. Pero es innegable —y ha sido criticado justamente— que el redescubrimiento de la pro-

pia subjetividad discurre paralelo al rechazo consciente dè la realidad socio-política, de tal modo que el "factor objetivo de la subjetividad" (Rudolf zur Lippe) se reduce, a menudo, al factor subjetivo de la subjetividad, es decir, a un autorreflejo individual, a la introspección y al intimismo. De este modo quedan borradas las delimitaciones, siendo difícil establecer fronteras; pero es válida —como criterio para enjuiciar esta nueva subjetividad— la pregunta de hasta qué punto la sociabilidad sigue estando presente en las formas de creación literaria.

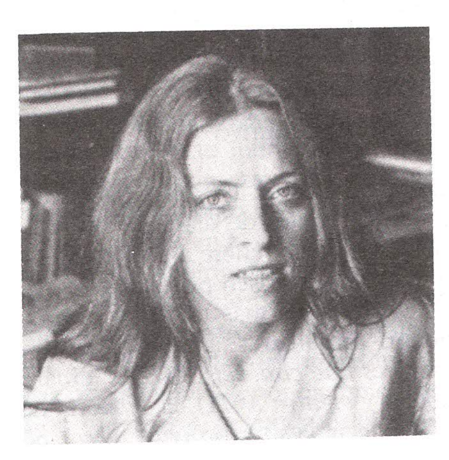
Descubrimiento del yo: entre autobiografía y "texto comunicativo"

Reinhard Baumgart, escritor y crítico literario, anotaba en 1973 que observaba "últimamente, en todos los campos literarios, nuevos brotes de diarios e historias íntimas resultantes de un buen abono". Esta observación se refiere a un fenómeno notable de la historia literaria: a principios de los 70, Max Frisch publicaría su *Tagebuch 1966-1971 (Diario 1966-1971,* 1972) y tres años más tarde su historia amorosa autobiográfica *Montauk;* Peter Rühmkorf presentaría "ataques y recuerdos" bajo el título *Die Jahre die ihr kennt (Los años que conocéis,* 1972); Gerhard Zwerenz publicaría, en *Kopf und Bauch (Cabeza y vientre,* 1971), la "historia de un obrero bajo el dominio de los intelectuales": es decir, la suya propia; Jakov Lind persigue su camino vital en *Selbstporträt (Autorretrato,* 1970) y *Nahaufnahme (Primer plano,* 1973); lo mismo que Günter Grass *(Aus dem Tagebuch einer Schnecke [Del diario de un caracol,* 1972]), Walter Kempowski *(Tadellöser & Wolff,* 1971 y *Uns geht's ja noch gold [Nos va de maravilla,* 1972]) y Peter Handke *(Der kurze Brief zum langen Abschied [Carta breve para un largo adiós,* 1972] y *Wunschloses Unglück [Desgracia indeseada,* 1972]).

Los motivos de esta coyuntura autobiográfica habría que situarlos, por un lado, en una especie de reacción a la popular literatura de memorias (Hildegard Knef, Peter Bamm) y, por otro, en el agotamiento de la fuente de la invención poética y el fracaso de la ficción ante la realidad. Pero una explicación de mayor peso sería la que afirma que, tras los años de intenso compromiso socio-político, la autobiografía y elaboración literaria de elementos vitales significaban una necesaria meditación sobre la propia individualidad e identidad. A ello se sumaría un mecanismo de autodefensa contra las tendencias de desarrollo tecnócrata que aparecían por doquier a principios de los 70. "Cuanto mayor sea el número de tecnócratas que nos obliguen, en todos los campos, a una aparente objetivación", según Peter Härtling, "y cuanto más se polaricen las ideologías, más subjetiva se volverá la literatura".

Un ejemplo de tal literatura autobiográfica será la novela de Karin Struck *Klassenliebe (Amor de clase,* 1973), de éxito poco usual, en donde la autora elabora sus propias experiencias como obrera "ascendente" que, pasado un periodo de politización durante el movimiento estudiantil, vuelve a encontrar su subjetividad. La búsqueda de una identidad política e intelectual, el descubrimiento de unas ligaduras arcaicas a través de la sexualidad y la maternidad —retomadas, de manera problemática, en *Die Mutter (La madre,* 1975)— forman el núcleo de esta novela narrada en primera persona, tras la cual se esconde, sin ninguna duda, la propia autora. Karin Struck suscitó una viva polémica por el examen de conciencia y la franqueza de sus confesiones al narrar la historia de su vida, sirviéndole ésta de indicio de su identidad y autenticidad: "Censurarse a sí mismo significa castrarse; hay que sacar a la luz, libre de temores, las contradicciones. Pero el miedo sigue al

cerco a que te someten los demás: o sea que, ¿ésta eres tú, esa persona tan mezquina?" El deber de revelar la experiencia propia queda patente también en el relato de Verena Stefan *Häutungen (Cambio de piel,* 1975) donde documenta un proceso de redención, con el movimiento feminista en la RFA como telón de fondo: el desasirse de las ligaduras y contextos sociales y familiares, liberación de los esquemas tradicionales en las relaciones sexuales y descubrimiento de una nueva identidad femenina. Tal reflexión literaria, unión entre "apuntes autobiográficos, poemas, sueños y análisis" —tal reza el subtítulo—, es verosímil en cuanto que Verena Stefan se centra en una evolución que desemboca en la frase: "yo soy la persona de mi vida".



Karin Struck

También la novela de Günter Grass *Der Butt (El rodaballo,* 1977) contiene elementos autobiográficos y cuestiones de actualidad; por ejemplo, el movimiento feminista, problemas de pareja y los viajes del autor a Danzig. La novela los integra, de manera productiva, en un amplio fresco, fabuloso y épico, que despliega la historia de la humanidad desde sus orígenes hasta el presente. Alegorizado en la figura pisciforme del rodaballo, lo contradictorio de los procesos históricos es el tema de esta novela voluminosa, cuyo logro narrativo se acerca al *Tambor de hojalata.*

Problemas de egocentrismo

Ahora bien, la perspectiva egocéntrica se manifiesta, a la vez, en la limitación de tal percepción. Al centrarse en las circunstancias y sentimientos de un yo autobiográfico, se confía ciegamente en la posibilidad de poder elaborar y comunicar la realidad mediante la escritura y narración *a posteriori.* Pero puesto que las posibilidades de experiencia y percepción, disponibles para el yo autobiográfico, son por naturaleza limitadas, sus posibilidades narrativas también quedan reducidas al programa de un realismo que no trasciende la realidad —mediante el lenguaje, la forma o la estructura—, sino que, en el mejor de los casos, representa esa realidad de forma estructurada. En otras palabras: ya no es la literariedad de las obras sino el material de experiencias organizado en ellas lo que avala su calidad. Como expresión consecuente de este género —y por ello, problemática— se puede considerar un género literario que desde finales de los 70 encontraría su público. Nos referimos a los llamados "textos comunicativos" ("Verständigungstexte"). En cuanto a su concepción, este género se cimenta en el interés por intercambiar las experiencias de los "afectados". En cuanto a su contenido, se refiere a una variedad de ámbitos vitales distintos —el amor, los problemas de la mujer, la cárcel, etc. Y en cuanto a su programa, los "textos comunicativos" renuncian a ser parangonados con cualquier otro género literario, confiando en el efecto del reconocimiento. Son éstos literatura destinada a lectores que quieren reencontrarse en lo conocido, renunciando, al mismo tiempo, a la capacidad de la literatura de abrir espacios ce-

rrados de la realidad en lugar de duplicarlos, distanciarse de las experiencias en lugar de confirmarlas, y razonar nuevas posibilidades de percepción en lugar de ofrecer de nuevo las mismas viejas visiones. El hecho de que tales obras encontraran un público no deja de ser un curioso fenómeno secundario. A partir de 1980, Kristiane Allert-Wybranietz publica un tipo de poesía, en la editorial Lucy Körner de Fellbach, *(Trotz alledem, Liebe Grüße [A pesar de todo, muchos besos])*, que en poco tiempo alcanzaría los primeros puestos en las listas de *bestsellers*. Se trata de poemas que giran en torno a las cosas más sencillas —sentimientos o "relaciones"—: "Cada vez más personas/ponen sus sentimientos/en el/ congelador./ ¿Será que creen/ que así/ postponen/ su caducidad?" Lo cierto es que la autora alcanzó, en un plazo de tres años, la cantidad de 450.000 ejemplares vendidos, indicio de la generalizada necesidad de confirmación, calor y reconocimiento.

"Emancipación", palabra clave

La literatura feminista, en general, se convertirá, en la segunda mitad de la década de los 70, en un tópico bajo el cual se vende gran multitud de obras muy diversas. En sólo unos años surge un gran número de revistas femeninas, entre las que *Emma* parece haberse consolidado como publicación suprarregional. Existen grupos musicales femeninos —por ejemplo, *Schneewittchen (Blancanieves)*— que actúan exclusivamente o principalmente ante un público femenino; existen grupos teatrales de mujeres y se fundan diversas editoriales —Ofensiva femenina, Editorial de mujeres, Editorial política femenina, Editorial amazona, etc.—, en donde las mujeres editan libros *de* mujeres *sobre* mujeres *para* mujeres, es decir: "literatura femenina" en sentido estricto, la que publican, distribuyen y venden en librerías de mujeres. Al margen de la vida literaria profesional se ensayan modelos de publicidad que intentan sustraerse —a veces con escaso éxito y otras sin ninguno— a los mecanismos de la vida literaria y cultural dominada por los hombres, luchando contra el peligro de una aislamiento femenino. Durante los últimos años se ha ido perfilando la cuestión básica de si existe, en el fondo, una forma de experiencia y escritura específicamente femenina, y en caso afirmativo, en qué consiste, cómo se diferencia de la escritura masculina y qué función podría tener para la mujer en especial y para la sociedad en general. Las revistas escritas y editadas por mujeres, *Mamas Pfirsiche (Los melocotones de mamá,* 1976ss.) y *Wissenschaft und Zärtlichkeit (Ciencia y ternura,* 1978ss.), pretendían dar una respuesta téorica y práctica al debate en torno a la pregunta por las condiciones y posibilidades de una estética y ciencia femeninas, siendo éstas tan sólo un aspecto parcial de la cuestión más global de las posibilidades de una política autóctona feminista. Lo mismo pretenden algunas mujeres que investigan la historia de la mujer, redescubriendo a autoras semiolvidadas y estableciendo así una dimensión histórica de la literatura femenina. El éxito sorprendente de la literatura femenina —en un plazo breve, se vendieron, según ya hemos indicado, más de 100.000 ejemplares de *Cambio de piel* de Verena Stefan— impulsaría también a las grandes editoriales a incluir literatura femenina en sus catálogos. La editorial Rowohlt amplió su programa con la serie "mujer nueva", y otras editoriales se lanzaron también a obras feministas, recortando así enormemente las posibilidades de supervivencia de las editoriales feministas. Muchas editoriales "venden" a sus autoras establecidas o a las recién descubiertas —por ejemplo, Struck, Schwaiger, Plessen— bajo el epígrafe de "literatura femenina" para promocionar las ventas. Toda literatura escrita por mujeres es ele-

vada, de pronto, al status de literatura femenina, de tal modo que la radicalidad original de la literatura feminista, entretanto, ha quedado obstruida por la inflación del concepto y por una amplia gama de textos de moda.

La revuelta traducida a literatura

Dentro de esta nueva evolución literaria destacan, en cuanto a sus temas, una serie de obras que versan sobre las condiciones previas a la actualidad, especialmente el movimiento extraparlamentario y la revuelta estudiantil. Entre los autores de esta tendencia habrá que contar a: Peter-Paul Zahl *(von einem der auszog, GELD zu verdienen [de uno que partió para ganar DINERO,* 1970] y *Die Glücklichen [Los afortunados,* 1979), Peter Schneider *(Lenz,* 1973), Gerd Fuchs *(Beringer und die lange Wut [Beringer y la rabia sin fin,* 1973]), Uwe Timm *(Heißer Sommer [Verano caliente,* 1974]), Roland Lang *(Ein Hai in der Suppe oder das Glück des Philipp Ronge [Un tiburón en la sopa o la suerte de Philipp Ronge,* 1974]), Christian Geissler *(Das Brot mit der Feile [El pan con la lima,* 1976]), Bernward Vesper *(Die Reise [El viaje,* 1969-71]), Urs Jaeggi *(Brandeis,* 1978), Jochen Schimmang *(Der schöne Vogel Phönix [El ave Fénix,* 1979]) y Jürgen Theobaldy *(Spanische Wände [Biombos,* 1981]). Sus obras están estrechamente vinculadas, por el referente vital y político que ofrecen, a toda una serie de publicaciones de la época de la revuelta extraparlamentaria entre las que cabría destacar: Bommi Baumann, *Wie alles anfing (Cómo empezó todo,* 1975); Daniel Cohn-Bendit, *Der große Basar (El gran bazar,* 1975); *Was wir wollten, was wir wurden (Lo que queríamos y lo que fue de nosotros,*1977); *Wir warn die stärkste der Partein (Éramos el pártido más fuerte,* 1977), e Inga Buhmann, *Ich hab mir eine Geschichte geschrieben (Me he escrito una historia,* 1977). Estos autores escriben novelas, relatos, textos en prosa y autobiografías que presentan procesos evolutivos: politizaciones, cambios de actitud, la interrelación y contradicción entre vida privada y pública, entre reflexión teórica y acción política. O sea que se trata de subjetividad también en este campo, a partir de la trabazón de ésta con los acontecimientos políticos de 1968 y las consecuencias, elaboradas y procesadas literariamente.

Transposición del fracaso de politización

Peter Schneider, tras haber promulgado la "muerte de la literatura" durante el movimiento estudiantil, escibiría en 1975: "Hoy en día, cuando también los escritores políticamente activos han vuelto a sus anteriores lugares de trabajo, nos hemos vuelto un poco más cuerdos. Porque tan sólo ahora que el movimiento se ha retraído de las calles a la convivencia, los temas de aquellos años hallan cierto eco en la literatura, el cine y la pintura. De repente resurgen nuevos temas literarios, experimentos con nuevas formas de representación, y todo ello en un momento en que nos encontramos en medio de una fase de creciente depresión y despolitización".

La diferenciación entre labor política y literaria que trasluce la anterior observación significa retractarse de la reivindicación de poder combinar literatura y política escribiendo y actuando. También Bernward Vesper señalaba: "Cuanto más escribamos, más nos distanciaremos, cuanto más participemos en las luchas diarias, menos ganas sentiremos de escribir". Tras la desintegración de la APO (Oposición

extraparlamentaria) se llegaría a la convicción "de que es imposible iniciar, a la vez, una revuelta política y otra literaria" (Schneider). Pero las novelas que tratan de la revuelta política no representan, de ningún modo —con excepción de *El viaje* de Vesper y *Los afortunados* de Zahl—, una revolución literaria. Las narraciones de Gerd Fuchs, Uwe Timm y Roland Lang son más bien convencionales: sus héroes emprenden el camino más directo, desde la fase de politización hasta su ingreso en el Partido Comunista, en donde, bajo la tutela de viejos camaradas patriarcales, practicarán la política "apropiada": "Sentado al lado de Otto y aprendiendo lo que había que hacer, lo que había que poner en el panfleto, quién lo iba a copiar y distribuir, cómo tendría que acogerlo el diario de la empresa y de la comunidad, cómo tendrían que formularse las próximas reivindicaciones, de pronto él sabía que tenía tiempo. Todo esto era trabajo, un trabajo claramente definido, limpiamente delimitado, un trabajo que se debía hacer." (de: Gerd Fuchs, *Beringer y la rabia sin fin).* La técnica narrativa, similar a la de Roland Lang y Uwe Timm, es la del realismo psicológico: el centro está ocupado por el héroe, cuya evolución se comunica al lector mediante la implicación de éste. Uwe Timm, por ejemplo, fundirá la perspectiva del narrador con la del héroe, empleando continuamente el medio estilístico del discurso indirecto, no sólo para comunicar al lector el proceso evolutivo de su personaje principal, sino para ofrecer, a la vez, sus intuiciones y acciones a modo de identificación. Es evidente, por lo tanto, la intención política fundamental, revestida de una literatura que quiere convencer: "El narrador omnisciente se convierte en héroe que todo lo sabe mejor" (Hermann Peter Piwitt).

Quebrantamiento del yo

La perspectiva del "héroe" comunica —también en Zahl y Schneider, Vesper y Geissler— acciones, intuiciones y reflexiones. Pero éstas no se formulan como ofertas de identificación, sino que, especialmente en la obra de Zahl, quedan extensamente fraccionadas, de manera realista en el sentido de una realidad captada con medios literarios —collages, montajes, monólogos interiores y distanciamientos. El mayor éxito entre tales obras en prosa se lo apuntaría *Lenz* de Peter Schneider, un relato editado, hasta la fecha, en cientos de miles de ejemplares y aclamado por la crítica con grandes elogios en términos laudatorios. Schneider narra —el personaje del título alude al relato homónimo de Georg Büchner— la evolución y creciente inseguridad de un joven intelectual. El trasfondo de las experiencias lo constituye su ruptura amorosa con una muchacha del proletariado, una relación en la que Lenz veía la posibilidad de superar "en la vida privada el abismo entre las formas de experiencia y vida de las clases sociales". Pero el relato no es motivado por el carácter privado de esta relación y su fracaso, sino por su carácter social: trata del intento frustrado de tender un puente entre estudiantes y obreros, trata de ascetismo intelectual y falta de sensualidad, la falta de experiencia que encierra cualquier conceptualismo político abstracto y la formación de teorías. La huida de Berlín-Oeste a Italia brinda a Lenz la posibilidad de vivir la amalgama de sensualidad y pensamiento, de política y sentimiento, haciéndole ver que le necesitan. De vuelta a Berlín, pone a prueba las grandes palabras en las pequeñas cosas cotidianas. Schneider narra de manera sencilla, poco pretenciosa y paratáctica, comentando un proceso de aprendizaje cuyo final queda abierto: "Quedarme", responde Lenz lapidariamente a la pregunta de un amigo de qué quiere hacer a partir de

ahora. El éxito del relato se explica, sobre todo, por su verosimilitud: en el personaje de Lenz, su inseguridad y sus dudas frente a los dogmas en que antes creía, pudieron reconocerse muchos miembros de la generación APO.

El viaje *de Bernward Vesper*

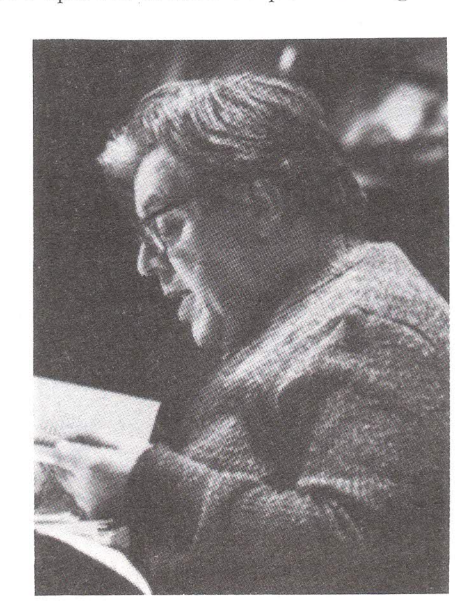
Cuando Bernward Vesper —hijo del conocido poeta nazi, cantor del "Führer", Will Vesper— se suicidó el 15 de mayo de 1971, dejaba un voluminoso fragmento literario que se publicaría en 1977 con el título *El viaje. Un ensayo novelesco*. En él, Vesper describe el "viaje fantasmal al yo y al pasado", iniciando, en forma de arqueología individual, nada menos que un reconocimiento radical de sí mismo, de su origen y entorno y de la realidad alemana, prosiguiendo su viaje (y escritura) y siguiendo las huellas del yo a tres niveles distintos. Por una parte, está la "memoria retrospectiva" —en el libro se llama "informe sencillo"— de las raíces de la historia particular y política: el análisis de la infancia deshecha; el desenmascaramiento del padre excesivamente autoritario, cuya imagen se confunde con la del "Führer" en una figura de identificación negativa. Por otra parte, la inmersión en los paraísos artificiales, el traspasar los límites corporales en el viaje alucinatorio de la droga —descrito en un lenguaje asociativo y desbordado de locura que expone las heridas de una psique deteriorada—, y, finalmente, el tiempo real de la redacción, entre 1969 y 71, cuando la oposición extraparlamentaria, entre cuyos precursores figuraba Vesper, se rompe debido a su fraccionamiento, viéndose los primeros indicios de un terrorismo político. El libro pone de relieve, de manera inequívoca, cómo el fascismo prolifera bajo la alfombra de las instituciones políticas alemanas, empapando la mentalidad de la sociedad entera; cómo el movimiento de protesta sólo puede comprenderse si en él reconocemos el rechazo eficaz de los crímenes de los padres y de los crímenes de la actualidad. Con un radicalismo que no se detiene ante la autoaniquilación, Vesper se reafirma en su fe en una única liberación política y psíquica. *El viaje* se convierte para el lector en una expedición hacia las disposiciones del alma burguesa.

LÍRICA COTIDIANA-LÍRICA POLÍTICA: ¿UNA CONTRADICCIÓN?

"¿Qué clase de gente es ésa que compone poemas?", preguntaba en 1967 Günter Herburger con ánimo de provocar, "¿vive todavía?, ¿está muerta desde hace tiempo?, ¿utiliza, cuando trabaja, oxígeno puro para respirar?, ¿o ha conseguido asentarse en copos de nieve o en el juego de ámbar de su escritorio, o qué?" La provocación de Herburger iba encaminada a un nuevo inicio de lírica que debía ser rechazo antes que nada: rechazo de una poesía hermética que separaba el arte de la vida, rechazo de la poesía sobre la naturaleza y las flores. Lo que pretendía era una vuelta a las cosas de la vida, la integración de lo cotidiano en el poema, la anulación del abismo entre arte y vida, en definitiva, una poesía dirigida contra Benn al igual que contra Celan.

Uno de los escritores que, ya a finales de los 60, puso en práctica una poesía de este tipo, sería Erich Fried. En su mayoría, se trata de poemas epigramáticos, construidos dialécticamente y comunicadores de imágenes que nos hacen partícipes de los comentarios del autor sobre política y formas de vivir y de pensar. En efecto, podemos fechar —con el libro de poemas *und Vietnam und (y Vietnam y,*

1966)— el nacimiento del poema político en la RFA. La actitud de protesta contra la guerra de Vietnam, que da forma y perspectiva a los poemas de este libro, no podía permanecer siendo constante estática e inmutable en la obra de un autor que diagnostica tan minuciosamente los desarrollos del presente como Erich Fried. Junto con los acontecimientos sociopolíticos de que nos habla, cambia también sus temas y su lenguaje. Por ejemplo, en 1974 aparece el libro de poemas *Gegengift (Antídoto)*, donde Fried nos habla de dudas, temores y desesperación, pero dudando también de sí mismo: "No desconfíes/ de aquel/ que te dice/ que tiene miedo/ pero teme/ a aquel/ que te dice/ que no conoce la duda". Erich Fried no es menos poeta político que satírico, y en todo lo que escribe es moralista. Por ello no se da en su poesía la dicotomía política y vida, porque la vida —entendida como actitud, forma de pensar y de percibir, forma de actuar— para él siempre depende de contextos políticos que influyen en la vida, y en los que ésta influye.



Erich Fried (*1921)

La poética cotidiana —lírica política, al mismo tiempo— sería adoptada, puesta en práctica y continuada por toda una generación de poetas. Por ejemplo, Arnfried Astel y Nicolas Born resaltan ciertos detalles en sus poemas que dan testimonio de cosas profundamente cotidianas: la alegría, la tristeza, la felicidad, las sensaciones y los ánimos se registran con igual sensibilidad que el mundo de las cosas que nos rodea, dándoles expresión en forma de una sencillez artísticamente bien calculada. El "yo" del que habla esta lírica, y que frecuentemente se extiende al "nosotros", llena el poema con su identidad y su sensualidad. Habla de sí mismo para comunicarse a los demás; por ejemplo, Karin Kiwus, en *Glückliche Wendung (Cambio favorable)*:

Spätestens	Como más tarde
jetzt werden wir	ahora deberemos
alles vergessen müssen	olvidarlo todo
und unauffällig	y en secreto
weiterleben wie bisher	seguir viviendo como hasta aquí
hoffnungslos	sin esperanza
würden wir sonst	de lo contrario
immer wieder	una y otra vez
die Lusttaste bedienen	pulsaríamos el botón del placer
gierig verhungern müssen	ávidos muertos de hambre
und uns nie mehr	y nunca jamás
erinnern können	podríamos recordar
an das Glück	la dicha

Bien es cierto que tal lírica no siempre logra escapar de la banalidad —y aquí radica su problema estético fundamental— propia de su tema: el mundo cotidiano. Porque al registrar minuciosamente los detalles cotidianos, en muchos casos se

pierde de vista el carácter social de éstos. "Para mis poemas deseo", afirma Jürgen Theobaldy, autor y teórico de la lírica de lo cotidiano, "que muestren lo duraderos que son los objetos sencillos, que les confieran algo de permanencia en una sociedad que no hace más que producir para poder desechar lo antes posible." Pero un procedimiento poético que se refiere de este modo a los "objetos sencillos" corre peligro de tener que someterse al cambio que domina también los "objetos sencillos", cayendo, precisamente de este modo, en el olvido.

Karin Kiwus

Un grupo de autores intentaría esquivar este peligro, registrando situaciones, observaciones y detalles no sólo en su facticidad, sino también en su dimensión social y en su calidad política —en este aspecto se parecen a Erich Fried. Se trata de autores como Peter-Paul Zahl, F. C. Delius, Yaak Karsunke y Ludwig Fels, cuyos puntos de contacto, aparte de su individualidad e inconfundible lenguaje lírico, consisten en una panorámica precisa de la política y vida cotidianas de la experiencia individual y del contexto social. Sirva de ejemplo el poema "Karl Marx im Konzert" ("Carlos Marx en el concierto") de Yaak Karsunke, compuesto con ocasión de la gira, en 1973, del grupo de rock "Rolling Stones":

"diese versteinten
verhältnisse dadurch
zum tanzen zwingen
daß man ihnen ihre eigne
melodie vorspielt"
Jagger jault auf der Bühne
You Can't Always Get What You Want
:& dieses Schwein (sagt Andreas)
wiederholt das solange
bis wir zu tanzen anfangen

"a estas anquilosadas
condiciones, hay que
forzarlas a bailar
tocándoles su propia
melodía"
Jagger se desgañita sobre el escenario
You Can't Always Get What You Want
:& este cerdo (dice Andreas)
lo repite tantas veces
hasta que empecemos a bailar

De las formas de una lírica de lo cotidiano, entendida políticamente, habrá que distinguir aquellas otras que saltaron a un primer plano, en los 70, con una creciente concienciación sobre problemas de medio ambiente y cuestiones regionalistas: la denominada "poesía de provincias". Se trata de una forma literaria que se autorrepresenta segura de sí misma, mostrando las dimensiones incisivas de la literatura y que ha conservado las experiencias de su ámbito lingüístico en su lenguaje regional, su dialecto. Pero de ningún modo utiliza este lenguaje para la glorificación nacionalista de su tierra, sino para modificarlo a la vista de una creciente amenaza exterior. Autores como H. C. Artmann y Herbert Achternbusch pueden considerarse representativos de esta tendencia. Para otros, como Thaddäus Troll y Fitzgerald Kusz, el juego con el material lingüístico dialectal —que aquí converge con la poesía concreta— significa siempre un enfrentamiento con las convencio-

nes sociales y una crítica a la parálisis social. Algunos autores del Grupo de Viena —Gerhard Rühm, Ernst Jandl, Konrad Bayer y Oswald Wiener— lo manifiestan así, al igual que el poeta del Sarre Ludwig Harig, el norteño Oswald Andrae, el suizo Kurz Marti y el alsaciano André Weckmann: "el dialecto como arma" (André Weckmann) contra la infiltración en provincias de la metrópoli.

Oswald Andrae. *Riet dien Muul up!*

Riet dien Muul up!
Schree doch ut,
wat du glöövst,
wat du meenst,
wat du denkst,
wat dien Angst is!
Schree doch ut,
wenn du Courage hest,
Up de
Gefahr hen,
dat dar annern sünd,
de di seggt: dat stimmt nich...
[... ... ...]

¡Suelta tu lengua!

¡Suelta tu lengua!
¡Pega un grito,
di lo que crees,
di lo que opinas,
di lo que piensas
y los miedos que tienes!
¡Suelta un grito
si tienes valor,
aun a
riesgo de que
haya otros
que te digan: no es verdad...
[... ... ...]

RESISTENCIA DE LA ESTÉTICA: LA LITERATURA DE LOS AÑOS 80

Mientras que los 70 significaron claramente una vuelta a la individualidad y subjetividad en la literatura de la RFA, el comienzo de los 80 supondrá una reconquista de la literatura misma, un desarrollo que habrá que entender como proceso dialéctico: la "nueva subjetividad", con el descubrimiento del yo, había sido una respuesta a la falta de sensualidad de la fase de politización, pero todo ello con formas del lenguaje y de la percepción, arraigadas en el limitado horizonte de este yo —literatura feminista, "textos comunicativos", lírica de lo cotidiano, etc. La reconquista de la literatura, en el umbral de los 80, sería una respuesta a la falta de estética de la "nueva subjetividad", al intentar traspasar literariamente los límites y restricciones de tal horizonte sensorial, centrado en sus propios deterioros y experiencias dolorosas. Este intento puso de manifiesto también el esfuerzo de contrarrestar el "diletantismo organizado" —así lo denominaba una polémica declaración— desde el punto de vista de los autores profesionales. El tono polémico de esta declaración radica, por una parte, en la impresión que tenían los autores profesionales de que sus obras podían sumergirse en la vorágine de una subjetividad de moda; por otra, en la intuición, ciertamente correcta, de que la capacidad comunicativa de la literatura no podía ser reducida arbitrariamente a sus componentes de "autenticidad" y "espontaneidad".

Restricciones conservadoras

Al mismo tiempo se observa, a principios de los 80, un renovado compromiso político y social de los escritores de la RFA, que sin duda sería también uno de los factores del proceso evolutivo dialéctico: el "cambio de rumbo" de los 70 no sólo había desembocado en una "nueva subjetividad", sino también en un fortalecimiento del conservadurismo político, el cual se vería confirmado al poder formar gobierno en 1983. Las restricciones en el campo político-cultural —en la industria

del cine, éstas se dirigirían contra la producción de películas de autor, como será el caso de Herbert Achternbusch *(El fantasma)*, Alexander Kluge y Hans Jürgen Syberberg—; las medidas económicas aplicadas, especialmente en el área de la cultura, a las bibliotecas públicas, y con ellas a un importante sector del lectorado; los debates en torno a la representación cultural exterior de la RFA que tomaron en consideración, por ejemplo, el impedir la actuación de autores non gratos, como Günter Grass y Heinrich Böll, en actividades culturales de los institutos Goethe; todas estas tendencias restrictivas en el campo político-cultural crearon un caldo de cultivo de protestas, por parte de los afectados, y, con ello, un clima idóneo para que la oposición entre política y cultura se agravase, recordándonos la situación de los años 50.

El tema pacifista

A todo ello se sumaría un problema que suscitaba debates, de una manera particular, entre los escritores del este y de occidente: la amenaza para la paz de la carrera armamentística nuclear. Con motivo de celebrar un debate de este tipo —el primero desde 1947— se reunían, en diciembre de 1981, en Berlín-Oeste y por invitación personal del escritor de la RDA Stephan Hermlin, autores de cierto renombre de la RFA y de la RDA, entre los que figuraban también ex-emigrantes como Jurek Becker y Thomas Brasch. Pero aunque se celebraba el éxito de este primer encuentro —llevado a cabo con participación masiva de los medios de comunicación y de la opinión pública—, por haber brindado la posibilidad de un intercambio de opiniones, en un segundo encuentro, en mayo de 1982 en La Haya, se perfilaron con mayor contundencia las discrepancias, y al encuentro de Heilbronn, en diciembre de 1983, no asistiría ya ninguno de los autores invitados de la RDA. Pero mayor importancia que el disenso —evidenciado de esta forma y en el



"Encuentro berlinés", 1983 - encuentro de escritores orientales y occidentales sobre el tema de la paz y el desarme. En la mesa de izquierda a derecha, Peter Härtling, Stephan Hermlin, Walter Höllerer, Günter Grass y Uwe Johnson

que quedaron manifiestas las diferencias políticas oficiales entre ambos Estados alemanes— cobró el llamamiento común a la paz. En su declaración de La Haya, los autores participantes se describían como "parte integrante del movimiento pacifista internacional", manifestándose "a favor de una simultánea e incondicional disolución de los dos bloques militares". A tal manifestación pública de compromiso social por parte de escritores e intelectuales correspondería —en los albores de la década de los 80— la reflexión sobre la fuerza de resistencia de la poesía.

Desbordamiento del yo

En vista de la avalancha productiva de la "nueva subjetividad" que, en el contexto de la "literatura comunicativa", había adoptado cada vez más rasgos de un diletantismo de moda, nos parece oportuno hacer escrupulosas distinciones y seguir un criterio de diferencias estéticas. De entre los movimientos literarios de los 70, cabe destacar ciertas obras que, si bien fueron generadas por estos movimientos en cuanto a su origen teórico y social, irían, sin embargo, mucho más allá de éstos. Entre tales obras hemos de incluir: *Mitteilung an den Adel (Comunicado a la nobleza,* 1976) de Elisabeth Plessen; *Die Verweigerungen der Johanna Glauflügel (Las negativas de Juana Glauflügel,* 1977) de Brigitte Pausch; la novela *Verfolgte des Glücks (Perseguidos por la suerte,* 1982) de Karin Reschke; *Katzengold (Oropel,* 1982) de Brigitte Arens; la novela *Rita Münster* (1983) de Brigitte Kronauer y la obra en prosa *Übergang (Tránsito,* 1983) de Anne Duden. Se trata de obras con una clara motivación autobiográfica, ya que en ellas son mujeres las que cuentan historias de mujeres, es decir: la propia historia como elaboración de un condicionamiento socio-político; proyección de la búsqueda del propio yo en un personaje ficticio; las mujeres que padecieron una doble represión, con ropaje histórico; el fraccionamiento de un contexto de experiencias vitales en fragmentos inconexos de los pasos dados hacia tales experiencias. Por diferentes que sean los procedimientos literarios y por divergentes que parezcan las intenciones narrativas que los informan, todas estas obras comparten una nueva confianza en la capacidad de la literatura de comunicar experiencias, siempre que se encuentre un lenguaje propio para ello. De forma comparable al proceso de autoconocimiento al que se somete la autora de la RDA Christa Wolf en sus *Modelos de infancia,* serán textos como los anteriormente mencionados los que logran comunicar vivencias propias a través de la historia vital del individuo, intercalando elementos de la historia contemporánea y la reflexión crítico-psicológica sobre la misma. Una prosa de esta clase se ocupa menos de la intimidad que de una visión crítica del interior de una individualidad, cuyo carácter social se desprende con más claridad, cuanto más radical y abiertamente se lleve a cabo tal introspección.

Búsqueda y tanteo, en lugar de certeza

Sin embargo, lo que acabamos de señalar precisamente no será el caso de otra novela que en su día fue objeto de grandes elogios: *Die erdabgewandte Seite der Geschichte (La cara invisible de la historia,* 1976), de Nicolas Born. "Yo no tenía respuestas a ciertas preguntas planteadas por la historia, y todas las respuestas, por verosímiles y justificadas que me sonasen, sólo podía despreciarlas", nos comenta el narrador en primera persona, escritor como Born. Lo que le motiva a es-



cidentales sobre
Peter Härtling,
hnson

cribir es la irritación —incluso enfado— socio-histórico que siente. Por esto relata su vida —captando, de manera precisa, humores y paisajes, sirviéndose de unos sutiles medios literarios—, así como su relación con la amiga y la hija, sabiendo que "historias como la presente configuran la historia verdadera". Pero esta "historia verdadera" no significa experimentar la identidad histórico-social mediante el conocimiento de la propia individualidad, sino que, en la obra de Born, supondrá un retraimiento de cualquier carácter social del individuo, ya que tiende a otra clase de autoconocimiento y autosuficiencia: la de la "vida sencilla" (Ernst Wiechert), en donde el "individuo sacado de su contexto" no es alusión más que a sí mismo. La novela de Born marca los límites donde la nueva subjetividad se convierte en nuevo intimismo, situándose precisamente allí donde "la cara invisible de la historia" reivindica, de manera exclusivista, ser ella misma "la historia". El movimiento de búsqueda, de tanteo sin rumbo fijo hasta llegar a la propia historia, a las profundidades abismales del origen, infancia, juventud, investigando las particularidades individuales, los elementos sublimados y reprimidos, las formas de movimiento inquisitivo que desembocan en la disposición última de aceptarse uno, a pesar de las contradicciones, y vivir, a partir de este punto de aceptación, de forma experimental, apostando por uno mismo; todos estos principios parecen marcar un norte literario, precisamente porque no están prefijados dogmáticamente, sino que están abiertos a los espacios vivenciales del lector.

Que tamaño logro no sólo es posible bajo aspectos autobiográficos, sino también tomando como ejemplo una trayectoria vital que pertenece a la historia reprimida y olvidada de la mujer, lo demostraría Karin Reschke en 1982 con su libro *Perseguidos por la suerte*. Este "libro-hallazgo", como se denomina en el subtítulo, nos revela la historia de Henriette Vogler, una mujer que apenas se menciona en las biografías —o sólo en tonos despectivos—, de la que únicamente se conservan algunas cartas y cuyo nombre no figura tampoco en el Pequeño Wannsee de Berlín, lugar de su suicidio, el 21 de noviembre de 1811. Aunque existe una losa, la inscripción sólo hace referencia al que buscó la muerte a su lado: Heinrich von Kleist. Es decir que Karin Reschke no se limita a narrar la historia de una mujer olvidada, sino también la de una forma específicamente masculina del olvido. La forma narrativa es la del diario —por varias razones, será un "libro-hallazgo": porque en él, Henriette Vogel se halla a sí misma; porque la autora ha de encontrar —inventar[1]— a su heroína; porque el lector puede encontrar en este libro a una mujer olvidada y con ella —de distinto modo— una parte de sí mismo. "Estamos perseguidos por la suerte": en esta sentencia altamente contradictoria —de un artificioso ensamblaje dialéctico— reconocemos el dilema de una biografía femenina que en vida no pudo dar consigo misma. Aunque Karin Reschke, en su lenguaje y estilo, adopta el tono epocal de Kleist, pareciendo garantizar así la autenticidad histórica, la autora, sirviéndose de una artística construcción, consigue que aquella vida, hecha historia, se desborde hacia el presente. Y es que el libro comienza por el final, con la narración de los últimos días, de las últimas horas: Henriette confía su libro-hallazgo a Kleist para una última lectura. Al mismo tiempo que Kleist, lo lee el lector, a sabiendas de que cuando acabe, sobrevendrá el final verdadero que forma el principio de la novela, etc. Una historia interminable al estilo de la espiral que pasa por la historia de la mujer, de lo femenino, de la represión, olvido y sublimación, irrumpiendo en nuestro presente y en nuestras biografías: "perseguidas por la suerte".

---

[1] Aquí se barajan los diversos significados de "finden"= "hallar, encontrar" y "er-finden"="inventar". *[N. del T.]*

Peter Weiss (1916-1982)

Los tres tomos de *Ästhetik des Widerstands (Estética de la resistencia)* de Peter Weiss, publicados en 1975, 1978 y 1981, con un volumen total de casi mil páginas, constituyen probablemente —junto con la tetralogía *Jahrestage (Aniversarios)* de Uwe Johnson— la obra más importante en lengua alemana de los años 70 y 80. Supone un intento, generosamente trazado y que arranca desde lejos, de abarcar la historia del movimiento obrero europeo en sus inicios y metas, en sus contradicciones y esperanzas, sus fracasos, derrotas y dudas, pero también en la continuidad y tradición universal de la lucha contra la opresión y explotación. Peter Weiss cuenta esta historia en primera persona, desde el punto de vista de un narrador ficticio que —ahí está el contenido del primer tomo— vive en la clandestinidad comunista, en el Berlín de 1937, exiliándose luego a Praga e interviniendo por fin en la Guerra Civil Española. El segundo tomo comienza en París tras la derrota de los republicanos, llevando posteriormente al narrador a Suecia, donde éste trabaja en una fábrica y toma contacto con un grupo de comunistas alrededor de la figura de Bertolt Brecht, finalizando la narración en abril de 1940. El tercer tomo, un "peregrinaje por el Hades", empieza con la llegada de los padres a Suecia, resaltándose después los problemas de un comunismo dogmático —encarnado en el antagonista Max Hodann—; se nos lleva hasta el Comité Central de Estocolmo y a sus actividades, sólo para enfocar, acto seguido, la Alemania nazi —el desmantelamiento de la organización de resistencia "Capilla roja" y las ejecuciones en Plötzensee—, centrándose, finalmente, en las demoledoras intrigas, rencillas e intimidaciones en el seno del movimiento obrero comunista y socialista antes del final de la Segunda Guerra Mundial, las cuales parecen anunciar nuevos infortunios. Pero la historiografía ficticia —aunque en parte minuciosa y fielmente documentada y reconstruida— de los años 1937 a 1945, no representa más que uno de los niveles de este "roman d'essai" (Alfred Andersch). El segundo nivel, de igual importancia, lo constituye el debate teórico-estético en torno al arte: desde el altar de Pérgamo, pasando por la "Balsa de la Medusa" de Géricault hasta el "Guernica" de Picasso; desde Kafka, pasando por Neukrantz hasta Brecht, Peter Weiss nos desvela el carácter del arte como memoria colectiva de la humanidad, como fermento productivo y eficaz de todas las luchas de clase, en donde ha quedado materializada, de forma imborrable, la vida de los hombres, y que funciona, por su parte, como recuerdo y manifiesto de unas esperanzas que históricamente aún están por resolver. Ambos niveles —el contemporáneo de la lucha de resistencia antifascista y el teórico e histórico de la productividad estética— son aunados por Weiss en un tercer nivel que es el de la obra misma. El nombre genérico de "novela" no le hace justicia, ya que apenas contiene acción ni psicología de personajes ni desarrollo de caracteres, sino que se trata más bien de un tratado o ensayo y de unas reflexiones políticas, científicas o teóricas sobre el arte, en lugar del despliegue narrativo de un panorama social o de un conflicto individual. Pero el proceso de la narración deja constancia de que el propio flujo narrativo arrastra y resuelve lo que el autor se ha propuesto. Los distintos niveles del relato —descripción, excurso histórico-político, análisis estético— van entreverándose cada vez más a lo largo de la obra, llegando, en el tercer tomo, a una total síntesis que funde el ensayo con el reportaje, el análisis y la reflexión. "La estética ya no se define mediante obras de arte", observaría Weiss al publicar el tercer tomo, "sino que llega a cuajar directamente". Se trata

aquí de comunicar elementos políticos y artísticos, una estética profundamente política, y una política que entiende las formas en que se manifiesta como expresión de sus objetivos —¡o también de sus fracasos! Por ello, Peter Weiss pone el dedo en la llaga del movimiento obrero comunista —procesos de Moscú, estalinismo, terror en el seno del movimiento—, y será también por ello por lo que obliga a su narrador ficticio —siguiendo las huellas de la novela de aprendizaje— a esforzarse por llegar a los potenciales de resistencia estética ocultos en la historia cultural de la humanidad: "Tienes que leer, tienes que educarte, tienes que enfrentarte con las cosas que vienen a tu encuentro, tienes que tomar partido, no debes quedarte sentado esperando que las cosas lleguen hasta ti; sobre todo, no debes resignarte a la idea de que hay unos poderosos por encima de ti que lo deciden todo. Éstas son las ideas básicas, y por eso planteamos una y otra vez el mismo tema: ¿dónde y en qué épocas han luchado los hombres para superar obstáculos aparentemente infranqueables?"

"Autobiografía deseable"

En la figura del narrador de la obra, Peter Weiss, según sus propias afirmaciones, quería recrear una "autobiografía deseable", aunque no en el sentido de embellecer su propia trayectoria burguesa, sino como proyecto de una síntesis ficcional entre estética y resistencia, arte y política, cuya ficcionalidad, precisamente, no es encubierta sino resaltada por el autor. "¿Cómo podría narrarse todo esto?", reza la fórmula repetida a modo de estereotipo que da a conocer el principio organizatorio de la narrativa como principio de autorreflexión narrativa y diseño poético. Lo importante será oponer a la "incapacidad de tristeza" (Alexander Mitscherlich) burguesa una "estética de la resistencia" que ha aprendido la tristeza en las propias debilidades y omisiones. La crítica profesional reaccionaría de muy diversas maneras ante este bosquejo, cuya génesis fue registrada por Peter Weiss en sus *Libros de apuntes 1971-1980,* (1981); pero la admiración por la obra fue unánime en escritores como Alfred Andersch y Wolfgang Koeppen, quien observaría: "La novela 'Estética de la resistencia' es para mí uno de los libros más emocionantes, valientes y tristes de nuestra época". Y Hans Christoph Buch, en la necrológica a Peter Weiss, fallecido en 1982, señalaba el reto que esta obra supondría: "Aún estamos a la espera de una investigación o sondeo de este macizo novelesco en tres tomos, con sus altibajos, sus cumbres y valles".

La lírica en un mundo deteriorado

La pérdida de seguridad y certeza, palpable también en el desbordamiento del yo y la reconstitución de nuevas realidades vivenciales en la prosa femenina de comienzos de los 80, tiene su correspondencia en una poesía que, por su parte, también nos descubre ciertos deterioros. Al margen del programa de una lírica cotidiana que transmite su particularidad al enfatizar el contexto vital que la genera, desde mediados de los 70 se iría configurando una poesía que no niega su carácter artístico en el lenguaje formal, sino que lo exhibe ingeniosamente. Los autores de esta poesía —Sarah Kirsch, Günter Kunert, Michael Krüger y Hans Magnus Enzensberger— buscarán sus temas, motivos y metáforas a este lado de la línea divisoria impuesta por las fronteras estatales y sociales.

¿Emigración o inmigración?

Sarah Kirsch y Günter Kunert pertenecen a los autores que abandonaron la RDA, a finales de los 70, para establecerse en la RFA. A raíz de la expatriación de Wolf Biermann, se les sumarían también Thomas Brasch, Bern Jentzsch, Reiner Kunze, Hans Joachim Schädlich, Jurek Becker y Erich Loest, todos ellos poetas de renombre en el momento de emigrar, y no sólo por el revuelo que causó el hecho de haberse exiliado. A estos escritores salidos de la RDA les sorprendería, sobre todo, el interés por su persona, de claro signo político. Fue prioritario, si hemos de creer a Hans Joachim Schädlich *(Versuchte Nähe [Tentativa de aproximación,* 1977]), el interés por las circunstancias personales de los autores, debido a las constelaciones de los dos Estados alemanes". No se debatía tanto su labor literaria como "las circunstancias de vida y trabajo en la RDA, de la emigración a la RFA o de las primeras semanas de estancia en la RFA." Porque, como también señala Thomas Brasch, autor de *Vor den Vätern sterben die Söhne (Los hijos mueren antes que los padres,* 1977); *Kargo oder der 32. Versuch, auf einem untergehenden Schiff aus der eigenen Haut zu kommen (Cargo, o el intento número 32 de salirse uno de su piel en un barco que se hunde,* 1977); *Rotter Und weiter (Rotter, y qué más,* 1978); *Lieber Georg (Querido Jorge,* 1979), la opinión pública de la RFA trataba "a la gente que venía de allá —al menos a los escritores— como a unos bichos raros". Los autores, dependiendo de su temperamento o convicciones políticas, reaccionaron de muy diversa manera ante la nueva experiencia de suscitar un interés público: algunos callarían, o por lo menos rehusarían hacer declaraciones en los medios de comunicación (Sarah Kirsch y Hans Joachim Schädlich); otros intentarían establecerse en el ambiente literario de la RFA (Thomas Brasch, Bernd Jentzsch, Günter Kunert); y otros tematizarían en su obra, deliberadamente, la realidad de la vida en la RFA (Wolf Biermann).

*Sarah Kirsch (*1935)*

Sarah Kirsch había dado sus primeros pasos de poetisa en la RDA con poemas amorosos y lírica de la naturaleza, una senda por la que continuaría tras su emigración en 1977. Sus libros de poesía, publicados en la RFA desde entonces —*Wintergedichte (Poemas de invierno,* 1978); *Katzenkopfpflaster (Adoquines cabeza de gato,* 1978); *Drachensteigen (El vuelo de las cometas,* 1979); *La Pagerie* (1980); *Erdreich (La tierra,* 1982)— giran en torno a los temas de la naturaleza, el paisaje y la fauna. Pero sería erróneo clasificarla por ello de "poetisa de la naturaleza", en la línea de Oskar Loerke o Wilhelm Lehmann. Los estados naturales, los paisajes y la fauna, pero también las relaciones entre los hombres, de las que nos habla esta lírica, aparecen siempre como unas relaciones perturbadas, confundidas en los procesos históricos, desarrollos tecnológicos y erosiones sociales: también en este sentido sigue Sarah Kirsch fielmente la línea por ella establecida. Registra, en sus imágenes y en su lenguaje formal, las alteraciones producidas por el desarrollo sociohistórico, de tal modo que éstas funcionan en el poema como perturbaciones del proceso poético, a veces con una clara intención parodística. Veamos el siguiente pasaje de *La tierra:*

Auf schwarzen Weiden das Melkvieh
Suchet den Pferch auf und immer
Zur nämlichen Zeit. Der zufriedene Landmann
Sitzt auf dem Schemel am Rande des Wegs
Raucht eine Marlboro während die Milch
Wild in den gläsernen Leitungen strömt.

En los negros pastos, las vacas
van en busca del corral, y siempre
a la misma hora. El campesino contento
ocupa un taburete al borde del camino,
fuma un Marlboro, mientras la leche
chorrea por los tubos de cristal.

La risa que esta parodia podría provocar, difícilmente sería expresión de un gozo sin trabas por la imagen poetizada de la naturaleza. Lo que pretende esta lírica es provocar una risa del horror, un horror que no se basta a sí mismo, sino que quiere ser trascendido. Por este motivo, el yo lírico de los poemas de Sarah Kirsch no resulta subyugado por las perturbaciones que observa y comunica. Al contrario, se enfrenta a las amenazas y deterioros de la vida con una extrañeza que transmite también, de manera muy sutil, un deseo de cambiar el estado natural y social que se ha alcanzado. Veamos otro ejemplo, entresacado también de *La tierra:*

[...] mir erscheint
Siebenundzwanzig Rosenstöcke zu retten
Ein versprengter Engel den gelben Kanister
Über die stockfleckigen Flügel geschnallt
Der himmlische Daumen im Gummihandschuh
Senkt das Ventil uñd es riecht
Für Stunden nach bitteren Mandeln

[...] se me aparece,
para salvar veintisiete rosales,
un ángel disperso, el bidón amarillo
atado sobre las enmohecidas alas.
El dedo gordo celestial, en guante de goma,
empuja la válvula, y todo huele
durante horas a almendras amargas.

Michael Krüger

También la lírica de Michael Krüger registra y capta en imágenes, con agudísima percepción, los deterioros que caracterizan cada vez más nuestro entorno social y natural. Krüger, jefe de una editorial muniquesa y editor de la revista *Akzente (Acentos)*, había debutado como poeta en 1976 con el libro de poesías *Reginapoly,* seguido en 1978 por *Diderots Katze (El gato de Diderot).* Ya en estos primeros dos libros, su poesía es tan artificiosa como reflexiva frente al procedimiento que sigue. Al comienzo del libro de Krüger *Aus der Ebene (Desde la llanura,* 1982), aparece "El hombre asustado" y con él la pregunta de cómo hay que tratar poéticamente, hoy en día, este susto original, sus efectos y consecuencias. Es decir: la confianza ciega en las formas líricas tradicionales ha cedido el paso, en vista del horror cotidiano, a la pregunta por las posibilidades comunicativas, convirtiéndose la propia pregunta en mensaje: "Corteza cálida. Corazón cálido./ Y un resto de ilusión, bien escondido,/ que corroe el cráneo./¿Cómo describir/ estas operaciones del alma?" A la par que las perturbaciones en Sarah Kirsch, el poema de Krüger está lleno de sorpresas, distanciamiento y rechazo de las formas de vida de la ciudad y del campo ("Demasiados quieren tener voz y voto/ desde que ha bajado el precio"). También aquí se ven deseos de cambio, pero amortiguados mediante una ironía que reconoce que el objetivo de tal cambio y las condiciones previas para éste son interdependientes ("Naturalmente/ sería posible una vida así://naturalmente/ naturalmente"). Pero Michael Krüger confía todavía en el poder del lenguaje y sus imágenes. Apuesta por la capacidad del proceso de escribir, transmisor de imágenes que de otra manera no se enunciarían, no pudiendo convertirse en lenguaje en ninguna de las dos Alemanias, como veremos en el siguiente ejemplo:

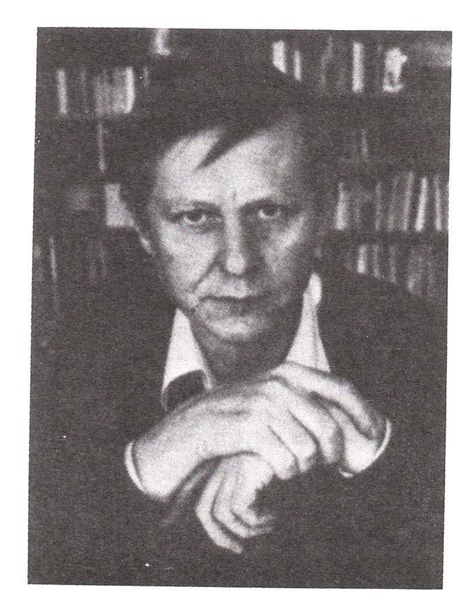
Literatur

Sieh da,
die Schrift!
Sie schreibt dich
mühelos
über den Rand hinaus
ins Freie
Deutschland.
Ganz nutzlos
war es nicht
ganz nutzlos.

Literatura

¡Fíjate,
la escritura!
Ella te va escribiendo
sin esfuerzo
por encima del margen
hacia la Libre
Alemania.
Totalmente inútil
no fue
totalmente inútil.

La evolución de Hans Magnus Enzensberger nos puede servir de pauta ilustrativa del proceso de desilusión sufrido por la izquierda intelectual. Enzensberger quien, en 1968 —en la picota de la revuelta— había convertido la revista *Kursbuch,* editada por él, en órgano de debate de teorías revolucionarias, declaraba en 1978, en esas mismas páginas, "que no existe espíritu mundial; que no conocemos las leyes de la historia; que ni la evolución social ni la natural conoce sujeto alguno, siendo imprevisibles; y que, si actuamos políticamente, jamás alcanzaremos lo que nos hemos propuesto". Tales palabras significaban abdicar de la visión marxista del futuro propia del movimiento del 68, y eran resultado de las opiniones personales y experiencias de su autor: Enzensberger, que siempre había visto con ojos críticos el "socialismo realmente existente" de corte oriental, vería seriamente perturbado su compromiso con los movimientos de liberación del Tercer Mundo tras una larga estancia en Cuba. La vida diaria bajo la revolución cubana, con sus deficiencias, falta de libertad, obligaciones y controles, desalentaría a muchos intelectuales occidentales y frustraría las esperanzas puestas en la "utopía concreta" (Herbert Marcuse) de un mundo libre, a la vez que destruía los presupuestos teóricos, derivados del marxismo, de tales esperanzas. Enzensberger reflejaría este proceso de desilusión en varios ensayos brillantes *(Politische Brosamen [Migajas políticas,* 1982]), al igual que en su lírica escrita por la misma época.



Hans Magnus Enzensberger (*1929)

Untergang der Titanic (Hundimiento del Titanic) sería el título de un relato en verso, publicado en 1978, en el que Enzensberger elabora sus experiencias cubanas. El título alude a la catástrofe naval del año 1912: el "Titanic", símbolo del progreso tecnológico, se hundió, a pesar de considerarse insumergible, tras colisionar con un iceberg. Enzensberger alegoriza así el hundimiento de la fe en el progreso, tras la colisión con el "iceberg" de la Cuba postrevolucionaria. En treinta y tres cantos —clara referencia a la *Divina Comedia* de Dante— se relaciona la

Cuba de 1968 con el Berlín de 1977, y el autor comenta hallazgos históricos del arte y la literatura ("Apocalipsis, úmbrico, ca. 1490"), explicando proyectos desilusionados para seguir viviendo ("vacilante, difícil decir por qué, sigo llorando y nadando"). A este ensamblaje de crítica política y "arrangement" lacónico corresponde la sinfonía de un discurso constreñido: una métrica estricta, una estructura estrófica precisa, por una parte, y un tono coloquial y jocoso, por otra. Enzensberger calificó su relato versificado de "comedia", reminiscencia de la frase de Dürrenmatt de que "ya tan sólo nos alcanzan las comedias". El tono lacónico será adoptado por Enzensberger también en su libro de poemas *Die Furie des Verschwindens (La furia de la desaparición,* 1980): "Combatir el periodo glacial/ con cerillas: tú dices que eso es/ empresa fatigosa". Después de una fase de crítica radical y compromiso revolucionario, Enzensberger se remonta a los elementos socio-críticos e irónicos de su primera lírica, aunque ciertamente se encuentra ahora transformado por las experiencias socio-políticas, y sin embargo es el mismo de antes, ya que niega todo carácter obligatorio a sus reivindicaciones. Citamos, a continuación, un poema de su libro *La furia de la desaparición:*

Eskapismus, ruft ihr mir zu,
vorwurfsvoll,
Was denn sonst, antworte ich,
bei diesem Sauwetter!—,
spanne den Regenschirm auf
und erhebe mich in die Lüfte.
Von euch aus gesehen,
werde ich immer kleiner und kleiner,
bis ich verschwunden bin.
Ich hinterlasse nichts weiter
als eine Legende,
mit der ihr Neidhammel,
wenn es draußen stürmt,
euern Kindern in den Ohren liegt,
damit sie euch nicht davonfliegen.

Escapismo, me hacéis
este reproche,
Y qué si no, contesto yo,
¡con este tiempo de perros!,
abro el paraguas
y me elevo por los aires.
Desde donde estáis,
me veis cada vez más pequeño,
hasta que desaparezco.
No dejo nada más
que una leyenda,
con la que vosotros, envidiosos,
en días de tormenta
atosigáis a vuestros hijos
para que no se os vayan volando.

"Iceberg", "congelación", "época glacial" son metáforas que designan, en la lírica de la RFA, en vísperas de los 80, una vivencia muy generalizada: una fase de desarrollo social e histórico que señala el final del pensamiento ilustrado y el naufragio de toda fe en el progreso. La tecnología aparece como maldición, la historia como paralización e incluso como regresión, la acción política como gesto de impotencia. Este pesimismo histórico halla su expresión quizá más auténtica en la poesía de Günter Kunert.

Günter Kunert

En sus libros *Abtötungsverfahren (Mortificación,* 1980) y *Stilleben (Naturaleza muerta,* 1983), Kunert ofrece, en imágenes abismáticas, visiones de un tiempo de fin y de ocaso:

Erde und Steine
Sand und Geröll
Ziegel und Quader
Zement und Beton
und immer wieder
wir

Tierra y piedras
arena y rocalla
ladrillos y pilones
cemento y hormigón
y una y otra vez
nosotros

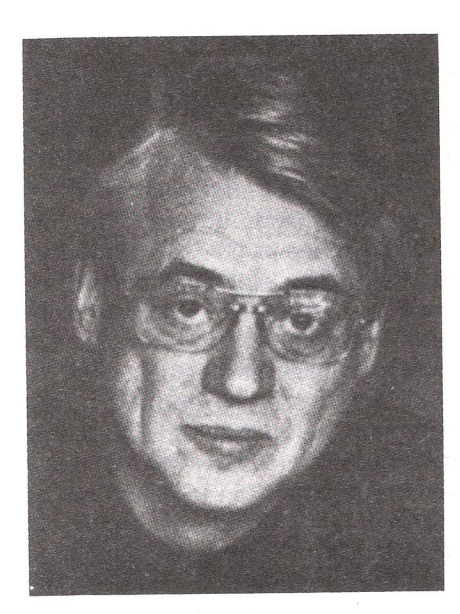
Este poema del libro *Mortificación* lleva el elocuente título "Evolución" y se refiere a un proceso evolutivo que en realidad no es tal evolución, sino eterno retorno de lo inmutable, con diferente ropaje exterior. Oscuridad y tinieblas, caverna y ceguera, mónada y huella de sangre: en los campos semánticos de tales imágenes se despliega la visión de un apocalipsis que parte de la conciencia de la inevitable catástrofe ecológica. Kunert no quiere conjurar el colapso: está convencido de él, porque toda la historia humana se ha ido alejando de sus ideales humanitarios colaterales —incluidos los socialistas. Los poemas de Kunert traducen a imágenes, símbolos, motivos y metáforas, lo que su autor defenderá también en artículos y ensayos *(Verspätete Monologe [Monólogos tardíos,* 1981]; *Diesseits des Erinnerns [A este lado de la memoria,* 1982]), así como en debates públicos: "Los supervivientes podrán conservar su fuerza y sustancia vital únicamente si son capaces de cambiar radicalmente su forma de pensar y de sentir. Y porque no creo en ello, no puedo ser optimista y no tengo esperanza". El que Kunert, a pesar de todo, siga publicando sus opiniones, concentrando en poemas sus visiones catastróficas, parece estar reñido con esta desesperanza, aunque sólo lo sea a primera vista. Kunert se preocupa, precisamente por verse al borde del abismo, por reavivar una poética de la forma "pura" en la tradición de Gottfried Benn: "Sin movimiento/ sin significado/ sin consistencia". Lo cual le confiere, según sus propias valoraciones, la fuerza y la legitimación de oponer a los deterioros finales del mundo el potencial de la resistencia lírica, aunque éste adquiera tintes de memento:

Aus blinden Augen	Desde los ojos ciegos
fällt Finsternis	cae la oscuridad
bevor die Hand	antes que la mano
ins Leere greift.	se extienda hacia el vacío.

"Antihistorias"

La observación de que en vísperas de los 80 se produce una vuelta a la "particularidad de lo estético" (Lukács), apostando incluso con mayor ahínco por la capacidad de resistencia de la poesía, cobra mayor vigencia a la vista de su continuidad en la obra de autores establecidos. Algunos escritores, como Peter Weiss, Alexander Kluge y Herbert Achternbusch, quienes dieron sus primeros pasos en los 60, seguían insistiendo en la capacidad de la literatura de captar, elaborar y dar forma a la realidad. Aunque sus obras sean difícilmente comparables —en cuanto a elección de temas, lenguaje, perspectiva y estructura narrativa—, todos ellos defienden un programa común: influir en el lector y su percepción de la realidad, sirviéndose de la escritura.

Herbert Achternbusch y Alexander Kluge representan este programa de manera divergente. Achternbusch investiga, con intensidad dolorosa pero frecuentemente ironizadora, los sufrimientos de una subjetividad cuyos rasgos autobiográficos no quedan borrados sino expresamente revelados en su vinculación social y familiar. Por el contrario, las historias de Alexander Kluge parecen más bien una especie de enciclopedia negativa donde muestra la multiplicidad y heteronimia sociales en toda su complejidad, amenazando con anegar al individuo. La insistencia de Achternbusch en la propia subjetividad se distingue, sin embargo, claramente de la "nueva subjetividad" de los años 70, y no sólo porque él había encontrado su temática —la de su propia persona— mucho antes de iniciarse la moda



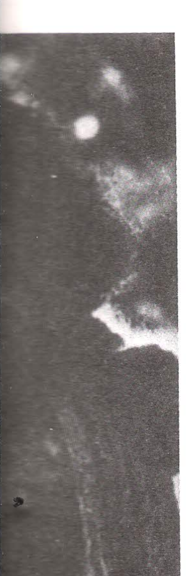


Alexander Kluge (*1932)



Herbert Achternbusch

del descubrimiento del yo, sino sobre todo porque cada una de sus obras representa una nueva variante del mismo tema: Herbert Achternbusch. Desde *Das Kamel (El camello,* 1970), *Die Alexanderschlacht (La batalla de Alejandro,* 1971) y *Der Tag wird kommen (Llegará el día,* 1973) hasta *Der Neger Erwin (Erwin, el negro,* 1981), *Die Olympiasiegerin (La campeona olímpica,* 1982) y *Revolten (Revueltas,* 1982), el tema del yo se ramifica en múltiples y fantásticas metáforas y alegorías, desbordándose en antagonismos, matices subsidiarios, mundos del pasado y del futuro, para centrarse siempre en sí mismo y volver siempre a sí mismo. Con tal autodescubrimiento, llevado también al cine, Achternbusch consigue elaborar todos los procesos de represión que le habían arrebatado al individuo Achternbusch —y no sólo a él— la fantasía, el sentimiento y la productividad estética: "Desgraciados de nosotros: ¡tuvimos que leer tantos poemas!, aunque yo sabía que a mí se me iba a ocurrir alguno sobre la felicidad. Pero luego, viéndome ante la posibilidad de escribir un poema, ya no vi felicidad alguna, sólo mi cabeza destrozada, mi cabeza con 'su' destrucción. La había retirado a tiempo de las fauces de la máquina rectificadora y saneadora. En poder constatarlo así consistía la única felicidad que me quedaba. Afirmar esa desgracia fue mi única suerte. Al escribir y al rodar películas, la memoria adquiría unos matices utópicos". La existencia solitaria de Achternbusch, al margen de la vida cultural, queda reflejada en un estilo despreocupado por las tradiciones y costumbres, pero que continúa, mediante la subjetividad de sus percepciones, los procesos de subjetivación de que se ocupa. Por ello, Achternbusch no tuvo nunca una fácil acogida, ni como autor ni como cineasta —*Der Depp (El tonto,* 1982); *Das Gespenst (El fantasma,* 1982); *Die Olympiasiegerin (La campeona olímpica,*1983)—, y tuvo que soportar incluso comentarios discriminatorios por parte de la crítica literaria y cinematográfica —por ejemplo, del Ministerio Federal del Interior. Pero la firmeza con que se defiende como autor literario, director, productor, actor y distribuidor de sus películas, confiere a sus egocéntricas fantasías literarias y cinematográficas la credibilidad y fuerza de convic-



ción que le reconoce también Heiner Müller, dramaturgo de la RDA: "Herbert Achternbusch es el clásico de la lucha de liberación anticolonialista en territorio de la RFA".

Reflejo literario de unas condiciones mundiales complejas

Alexander Kluge, hombre polifacético y de vasta educación —doctor en Derecho, compositor de música sacra, director de cine y teórico— describiría de la manera siguiente el programa de su labor cinematográfica y literaria: "O la historia social va contando su novela real, sin fijarse en los hombres, o los hombres cuentan su antihistoria. Pero no pueden hacerlo, de no ser por los grados de complejidad de la realidad. Lo cual exige, literalmente, el "objeto de arte" o un conglomerado de objetos de arte. La sensualidad como método no es un producto social natural". Este complejo comentario teórico contiene una serie de premisas, presentes ya en la primera prosa de Kluge *(Trayectorias,* 1962). Los relatos de Kluge parten de una realidad, cuyos desarrollos y tendencias se palpan en toda su complejidad, hasta en el más mínimo detalle cotidiano ("Los niños se portan bien, la mujer les amonesta que se callen") y en los menores matices emocionales ("Cuando mira a su mujer, le entra cansancio"). Pero la organización de este material, tomado de la realidad, no se agota en una mera reproducción de ésta —en el sentido de "mímesis" o "reflejo"—, sino que condensa y concentra los fragmentos vitales de tal manera que se van formando perturbaciones, oposiciones y obstáculos. La "complejidad" exigida por Kluge en su explicación teórica, la encontraremos en la variedad formal y en el carácter abierto de sus textos: el lector puede trabajar con tales relatos, reconociéndose no sólo a sí mismo y su realidad, sino llenándola, al mismo tiempo, de experiencias suyas. Y ahí tenemos la singularidad literaria de estas "antihistorias" de Alexander Kluge, tal y como las narra en *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang (Procesos de aprendizaje con fatal desenlace,* 1973) y en *Neue Geschichten. Heft 1-18. >Unheimlichkeit der Zeit< (Nuevas historias. Tomo 1-18. >Lo siniestro del tiempo<,* 1977). Las "antihistorias" no sólo elaboran la realidad con una complejidad literariamente apropiada, sino que modifican, a la vez, el enfoque del lector de la realidad de la que surgen estas historias. La enciclopedia negativa de Kluge produce la resistencia de la estética, al agudizar y convertir en "ciencia ficción" el fatal desenlace previsible en nuestra vida cotidiana. Ni el "montaje" propio de su forma de narrar ni el humor negro que la informa se mantienen a un nivel superficial: el narrador Kluge desconfía —lo mismo que el director de cine y el teórico, en vista de la complejidad y heterogeneidad de la sociedad— de la continuidad de un "hilo rojo" que pretenda dar sentido y conexión a una obra. Por este motivo, Kluge en sus películas —*Die Patriotin (La patriota,* 1979) y *Die Macht der Gefühle (La fuerza de las emociones,* 1983)— esboza unos ensayos complejos a partir de materiales heterogéneos y contradictorios que entresaca de la historia y del presente. Por este motivo, sus apuntes teóricos —*Öffentlichkeit und Erfahrung (Opinión pública y experiencia,* 1972) y *Geschichte und Eigensinn (Historia y obcecación,* 1981), ambas redactadas conjuntamente con Oskar Negt— rehúsan cualquier sistematización del pensamiento. Kluge no es un "narrador sin corazón" (Hans Magnus Enzensberger), sino un ilustrado con sentido de la realidad.

*Wolfgang Hildesheimer (*1916)*

Una “antihistoria” muy distinta, una “ficcionalización de la ficción”, sería la presentada por Wolfgang Hildesheimer en su biografía *Marbot* (1981). Si el título es casi un anagrama de la biografía de *Mozart* (1977) del mismo autor, el personaje principal representa una especie de enigma de la existencia estética. Porque *Marbot* de Hildesheimer es la biografía de un personaje ficticio de la historia del arte, un personaje con aires eróticos sensacionalistas por haber roto el tabú del incesto con la madre, aires que le disponen al mismo tiempo para su talento especial. Este personaje allana el camino para la interpretación psicológica de las artes plásticas y la pintura, al producir una especie de sintonización con la técnica y la emoción, el colorido y lenguaje formal del arte del siglo XIX. Hildesheimer, de un modo cuidadoso y artístico, confiere vida y autenticidad a su personaje, certificando —en apariencia— la existencia de éste mediante documentos y fotografías, y citando, posteriormente, en conferencias y debates, pasajes de la obra de este personaje ficticio. Si, al aunar el motivo del incesto con el de la reproducción estética, se plantea implícitamente la pregunta por las condiciones de la producción artística, la “ficcionalización de la ficción” —camino escogido por Hildesheimer— renuncia, a la vez, al problema de tener que especificar de nuevo la relación entre literatura y realidad. El propio Hildesheimer, conocido por sus *Lieblose Legenden (Leyendas despiadadas,* 1952-1962) y *Tynset* (1965), tomó la decisión, según afirmara él mismo, de renunciar a escribir y dedicarse a la pintura. Hildesheimer intentaría aunar ambas formas de expresión en sus autobiográficos *Mitteilungen an Max über den Stand der Dinge und anderes (Comunicados a Max sobre el estado de las cosas, entre otros asuntos,* 1983).



Botho Strauß (*1944)

Las “antihistorias” narradas por Alexander Kluge, Herbert Achternbusch y Peter Weiss —pero también por autores más jóvenes como Ludwig Fels *(Mein Land [Mi país,* 1978] y *Betonmärchen [Cuentos desde el hormigón,* 1892]), Bodo Kirchhoff *(Die Einsamkeit der Haut [La soledad de la piel,* 1981]) y Rainald Goetz *(Irre [Demencia,* 1983])— convergen siempre en una crítica de la realidad y en una relación dialéctica con ésta, en el sentido de una proyección contraria capaz de trascender el status quo social, precisamente por los elementos innovadores de su lenguaje formal.



Botho Strauß

No será éste el caso de Botho Strauß, autor joven y también de cierto éxito. La buena acogida de su obra puede explicarse por la circunstancia de que Strauß, dotado de una sensibilidad de percepción fuera de lo común, registra unos acordes en la realidad y los emplea para crear un equilibrio lingüístico susceptible de ser degustado: la crítica sociocultural como deliciosa reproducción de aquello que se acaba de criticar. Botho Strauß, al comienzo dramaturgo bajo la dirección de Peter Stein, hizo su debut en los primeros años 70 con obras propias —*Die Hypochonder (Los hipocondríacos,* 1971); *Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle (Caras conocidas, emociones encontradas,* 1974); *Trilogie des Wiedersehens (Trilogía del reencuentro,* 1976); *Groß und klein (Grandes y pequeños,* 1977). Aparte de su labor teatral, entre la que destaca por su descomunal éxito la *Kalldewey Farce (Farsa de Kalldewey,* 1981), Strauß escribe desde mediados de los 70 relatos y novelas —*Die Widmung (La dedicatoria,* 1977); *Rumor* (1980); *Paare, Passanten (Parejas, transeúntes,* 1981). También refleja Botho Strauß en su obra la tónica general de los 70 —enajenación en la sociedad actual y sufrimiento correspondiente—, e igualmente ambiciona una visión crítica sociocultural. Pero él paga un tributo problemático a esta sociedad por querer ahondar fenomenológicamente en



"Tienes que leer. Tienes que educarte, tienes que enfrentarte con las cosas que vienen a tu encuentro, tienes que tomar partido, no puedes quedarte sentado, esperando que las cosas ocurran; sobre todo, no debes resignarte a la idea de que hay poderosos por encima de ti, quienes todo lo deciden" —Peter Weiss habla a sus lectores con motivo del friso del templo de Pérgamo

ella, dejando a un lado su sensibilidad y lenguaje artístico. "Sin dialéctica, nuestro pensamiento se ha vuelto más necio", escribe Strauß, refiriéndose a la Escuela de Frankfurt alrededor de Theodor W. Adorno, "pero así tiene que ser: ¡prescindamos de ella!" Lo cual, entendido como programa, sería una alternativa al postulado de Alexander Kluge sobre las "antihistorias": un lenguaje brillante, pero sólo "transitoriamente bello" —así lo caracterizaría Thomas Bernhard— "igual que unas lilas delante de mi casa".

La resistencia de la estética: si puede reducirse a tal fórmula el desarrollo literario de la RFA en los 80, será porque en las obras contemporáneas ha penetrado una conciencia de crisis. Las esperanzas en el futuro, propias de los 60, han quedado tan desplazadas como la perspectiva egocéntrica de la "nueva subjetividad". En su lugar ha nacido una conciencia de las catástrofes ecológicas, nucleares y sociales que nos amenazan y que no dejan indiferentes tampoco a los autores. No sólo en las acciones políticas, emprendidas en público, durante los encuentros literarios, sino precisamente en la estética literaria de las obras mismas aparecen unos potenciales de fantasía y energías productivas que apuestan por un cambio en el status quo social. El desbordamiento del yo, la lírica en un mundo deteriorado, la reconquista de la sensualidad y del pensamiento histórico son formas de representar una oposición literaria actual. Pero ésta no podía quedar limitada únicamente a la RFA, dada la dimensión global de la amenaza intuida, sino que se suman a su lado también autoras de la RDA, como Irmtraud Morgner y Christa Wolf. Comparten —para adoptar una fórmula de Heiner Müller, acuñada en el encuentro de escritores de Berlín-Este, en 1981— una misma conciencia de "la subversión del arte que se necesita para imposibilitar la realidad".

Bibliografía recomendada

BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE LITERATURA ALEMANA

En alemán:

DE BOOR, H./NEWALD, R. (ed.), *Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart.* 7 tomos, Múnich, 1949ss.

KLUGE, M./RADLER (eds.), *Hauptwerke der deutschen Literatur,* Múnich, Kindler, véase última ed.

KOHLSCHMIDT, W. (ed.), *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart.* 5 tomos, Stuttgart, Reclam, fechas diversas de aparición.

LUTZ, B. (ed.), *Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart,* Stuttgart, Metzler, 1986.

En español:

ALEWYN, Richard, *Problemas y figuras,* Barcelona, Alfa, 1982.

EMRICH, Wilhelm, *Protesta y promesa,* Barcelona, Alfa, 1985.

HAUSER, A., *Historia social del arte y la literatura,* Madrid, Guadarrama, 1957ss.

HOFFMEISTER, Gerhart, *España y Alemania. Historia y documentos de sus relaciones literarias,* Madrid, Gredos, 1976.

MARTINI, F., *Historia de la literatura alemana,* Barcelona, Labor, 1964 (1ª ed.).

MODERN, R. E., *Estudios de literatura alemana. De Hölderlin a Peter Weiss,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1975.

RIQUER, M./VALVERDE, J. M., *Historia de la literatura universal.* 10 tomos, Barcelona, Planeta, 1986.

ROETZER, H. G./SIGÜÁN, M., *Historia de la literatura alemana 1: De los inicios hasta 1890,* Barcelona, Ariel, 1990.

SCHNEIDER, Hermann, *Épocas de la literatura alemana,* Buenos Aires, 1956.

Asimismo llamamos la atención sobre las *monografías* aparecidas en la serie de Inter Nationes, Bonn, y disponibles en las representaciones culturales de la RFA. Entre ellas, y por orden cronológico, mencionamos las siguientes: Lutero, Grimmelshausen, Lessing, Herder, Kleist, A.W.Schlegel, Heinrich Mann, Thomas Mann, Brecht.

LITERATURA DE LA EDAD MEDIA

En alemán:

BERTAU, K., *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter.* 2 tomos, Múnich, 1972/73.
WAPNEWSKI, P., *Deutsche Literatur des Mittelalters,* Göttingen, Vandenhoek & Ruprecht, 1960 (1ª ed.).
WEHRLI, M., *Literatur im deutschen Mittelalter. Eine poetologische Einführung,* Stuttgart, 1984.

En español:

Ensayos y estudios generales:

BENET, Juan, y varios, *Edad Media y literatura contemporánea,* Madrid, Trieste, 1985.
DRONKE, Peter, *La lírica en la Edad Media,* Barcelona, Seix Barral, 1978.

Antologías y ediciones bilingües:

ALVAR, Carlos (ed.), *Poesía de Trovadores, Trouvères y Minnesinger. Antología (ed. bilingüe),* Madrid, Alianza, 1982.
El Cantar de los Nibelungos (versión de Emilio Lorenzo, estudio preliminar de Mª Teresa Zurdo), Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
Recomendable es igualmente la serie "Antología alemana", editada por el Instituto de Literatura alemana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y la Institución Cultural Argentino-Germana. Entre los numerosos fascículos publicados figuran: *Wúlfila (La Biblia de los Godos), Literatura en Alemán Antiguo, El Cantar de los Nibelungos, Gudrun, Dietrich von Bern, Poemas de los juglares, Heinrich von Veldeke y Hartmann von Aue, Gottfried von Straßburg, Wolfram von Eschenbach, "Minnesang" (La poesía de los trovadores), Walther von der Vogelweide, Postrimerías de la época cortesana, Los comienzos del drama alemán, Misticismo.*

HUMANISMO Y REFORMA

En alemán:

KÖNNECKER, B., *Die deutsche Literatur der Reformationszeit,* Múnich, 1975.

En español:

SACHS, Hans, *Once farsas de carnaval,* ed. bilingüe (introd. selecc., trad. y notas de Artur Quintana), Barcelona, Bosch, 1982.
De la serie "Antología alemana": *Los grandes humanistas, "El Labrador y la Muerte", Los Maestros Cantores, Martín Lutero, Novelas y sátiras del siglo XVI, "Volksbücher" (Libros populares).*

LITERATURA DEL BARROCO

En alemán:

MEID, V., *Grimmelshausen. Epoche, Werk, Wirkung,* Múnich, 1984.
SZYROCKI, M., *Die deutsche Literatur des Barocks. Eine Einführung,* Stuttgart, 1979.

En español:

Poesía alemana del Barroco, ed. bilingüe, (introd., trad. y notas de Artur Quintana), Barcelona, Bosch, 1981.
GRYPHIUS, Andreas, *Poemas,* ed. bilingüe, (selecc., trad. y notas de E. E. Keil y César Simón), Valencia, Hontanar, 1972.
GRIMMELSHAUSEN, J. H. Ch. von, *Simplicius Simplicissimus* (edición, trad. y notas de M. J. González), Madrid, Cátedra, 1986.
La pícara Coraje, (ed. M. J. González, trad. de J. M. Estéban), Madrid, Cátedra (feb. 1992).

De la serie "Antología alemana": *La novela del Barroco, El drama del Barroco, Poetas del siglo XVII, Oratoria sagrada.*

ILUSTRACIÓN

En alemán:

GRIMMINGER, R. (ed.), *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* vol. 3, Múnich, 1980.

En español:

De la serie "Antología alemana": *La época del racionalismo, El Rococó literario, Friedrich Gottlieb Klopstock, Christoph Martin Wieland, "Der Hainbund" (La Unión del Bosque), Lessing I: Dramas, Lessing II: Teorías dramáticas, Lessing III: Estética, Lessing IV: Filosofía.*

LESSING, G. E., Sobre el autor más representativo de la Ilustración alemana podrá encontrar el lector versiones españolas de *Laocoonte* (introd. y trad. de E. Barjau), Madrid, Anaya, 1991; *Minna von Barnhelm* (ed. de Jordi Jané), Barcelona, Bosch, 1979; y *Nathan der Weise,* Barcelona, Bosch, 1989.

PERIODO ARTÍSTICO

En alemán:

BORCHMEYER, D., *Die Weimarer Klassik.* 2 tomos, Königstein/Ts., Athenäum, 1979.
BRINKMANN, R. (ed.), *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Kolloquium,* Stuttgart, 1978.
RICHTER K./SCHÖNERT, J. (ed.), *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß,* Stuttgart, 1983.
UEDING, G., *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur der Französischen Revolution 1789-1815. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur.* vol. 4, Múnich y Viena, 1987.

En español:

Antologías en español y catalán:

La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII. Textos críticos del "Sturm und Drang" (sel., pról. y notas de Ilse T. M. de Brugger), Buenos Aires, Nova, 1976.
Los románticos alemanes. Hoffmann, Novalis y otros (sel. de Ilse T. M. de Brugger), Centro Ed. de América Latina, 1968.
El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán (ed. de Antoni Marí), Barcelona, Tusquets, 1979.

EICHENDORFF, J., *Poesías* (ed. bilingüe de Alfonsina Janés), Barcelona, Bosch, 1978.
GOETHE, J. W. von, *Obras literarias completas* (pról. y notas de R. Cansinos Assens), Madrid, Aguilar, 1944.
—, *Elegías y epigramas* (ed. bilingüe de Alfonsina Janés), Barcelona, Bosch, 1979.
—, *Las afinidades electivas. Hermann y Dorotea* (introd. J. Vidal Alcover), Barcelona, Planeta, 1984.
LUDWIG, Emil, *Goethe. Historia de un hombre,* Buenos Aires, Juventus, 1946.
RUKSER, U., *Goethe en el mundo hispánico,* México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
Goethe en els seus millors escrits (ed.bilingüe de J. Jané), Barcelona, Arimany, 1982.
GRILLPARZER, F., *El pobre músico* (ed. bilingüe de Mª Antonia Seijo), Barcelona, Bosch, 1979.
SCHILLER, F., *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* (introd. y notas de Jaime Feijóo, trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca), Barcelona, Anthropos, 1990.
SCHLEGEL, F., *Obras selectas* (ed. de H. Juretschke, trad. de M. A. Vega), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.

De la serie "Antología alemana": *Herder I: Poesía y lenguaje, Herder II: Shakespeare, Herder III: La idea de humanidad, La canción popular a través de los siglos, "Sturm und Drang".*

Estudios:

BOWRA, C. M., *La imaginación romántica,* Madrid, Taurus, 1972.
BRION, Marcel, *La Alemania romántica.* 2 tomos, Barcelona, Barral, 1971/73.
FORMOSA, F., *Poesia alemanya,* Barcelona, Ediciones 62 y La Caixa, 1984.
Monografías sobre los autores más importantes y refer. a trad. y versiones españolas, ver la serie de Barcanova *Conocer* y *El autor y su obra* y de Cátedra (Colección Letras Universales), Anaya, Doncel, Alianza, Fontana Mayor, etc.. Allí encontrará el lector, entre otros, a Hölderlin, Goethe, Grimm, Novalis, E. T. A. Hoffmann y Brentano.

LITERATURA DEL VORMÄRZ

En alemán:

GALLEY, E., *Heinrich Heine,* Stuttgart, 1976.
HINDERER, W. (ed.), *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland,* Stuttgart, 1978.
HOHENDAHL, P. U., *Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus 1839-1870,* Múnich, 1985.
SEIDLER, H.: *Österreichischer Vormärz und Goethezeit. Geschichte einer literarischen Auseinandersetzung,* Viena, 1982.
SENGLE, F., *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution.* 3 tomos, Stuttgart, 1971/72/80.

En español:

HEINE, H., *Alemania. Un cuento de invierno* (ed. bilingüe de Jordi Jané), Barcelona, Bosch, ver últ. ed.
—, *Cuadros de viaje,* Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950.
—, *Los dioses en el exilio* (ed. Pedro Gálvez), Barcelona, Bruguera, 1982.
—, *Memòries del senyor Schnabelewopski* (trad. Carme Gala), Barcelona, Columna, 1985.
—, *Noches florentinas. Schnabelewopski* (pról. Carmen Bravo Villasante), Barcelona, Salvat, 1972 y Palma Mallorca, Olañeta, 1987.
—, *Obras* (trad. y pról. Manuel Sacristán), Barcelona, Vergara, 1964.
—, *Poemas* (trad. Feliú Formosa, pról. M. Sacristán), Barcelona, Lumen, 1981.
SACRISTÁN, M., *Goethe-Heine,* Barcelona, Ciencia Nueva, 1967.
Teatro de la Joven Alemania (trad. V. Romano García), Madrid, Aguilar, 1966.

REALISMO Y ÉPOCA GUILLERMINA

En alemán:

Aust, H., *Literatur des Realismus,* Stuttgart, 1977.
Hamann, G./Hermand, J., *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart.* 5 tomos, Berlín, 1965ss.
Martini, F., *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898,* Stuttgart, 1974.
Sagarra, E., *Tradition und Revolution. Deutsche Literatur und Gesellschaft 1830-1890,* Múnich, 1972.
Widhammer, H., *Die Literaturtheorie des deutschen Realismus,* Stuttgart, 1977.

En español:

Albrecht, Helmuth, *Tendencias en la literatura alemana desde el naturalismo hasta nuestros días.* 3 tomos, Tucumán (Argentina), Universidad Nacional, 1957.
Hauptmann, G., *Teatro* (ed. Mínguez Sender), Barcelona, Bruguera, 1973.
Lukács, G., *Realistas alemanes del siglo XIX,* Barcelona, Grijalbo, 1970.
Muschg, W., *Historia trágica de la literatura,* México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1969.
—, *La literatura expresionista alemana. De Trakl a Brecht,* Barcelona, Seix Barral, 1972.

Estudios y traducciones en español de las obras de los autores más representativos de esta época (Stifter, Storm, Fontane, Wedekind) podrá encontrar el lector en las editoriales: Cátedra (Colección Letras Universales), Alianza Editorial y Bruguera.

LA REPÚBLICA DE WEIMAR

En alemán:

Kaes, A. (ed.), *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933,* Stuttgart, 1983.

En español:

Acosta, Luis, *El drama documental alemán,* Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1982.
Bollnow, O. F., *Rilke, el hombre y su obra,* Madrid, Taurus, 1966.
Fischer, Ernst, *Literatura y crisis de la civilización europea. Kraus-Musil-Kafka,* Barcelona, Icaria, 1984.
Grenzmann, Wilhelm, *Fe y creación literaria,* Madrid, Rialp, 1961.
Mayer, Hans, *La literatura alemana desde Thomas Mann,* Madrid, Alianza, 1970.

Estudios y traducciones en español de las obras de los autores más representativos de esta época (Thomas y Heinrich Mann, Musil, Hofmannsthal, Rilke, Roth, Brecht, Hesse, Kafka) podrá encontrar el lector en las editoriales: Cátedra-Serie Letras Universales, Alianza Editorial, Alfaguara, Seix Barral, Bruguera, Edhasa.

LITERATURA DEL TERCER REICH

En alemán:

DENKLER, H./PRÜMM, K. (ed.), *Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen, Traditionen, Wirkungen,* Stuttgart, 1976.

LITERATURA ALEMANA DEL EXILIO

En alemán:

ARNOLD, H. L. (ed.), *Deutsche Literatur im Exil 1933-1945.* 2 tomos, Frankfurt/M., 1974/75.
DURZAK, M. (ed.), *Die deutsche Exilliteratur 1933 bis 1945,* Stuttgart, 1973.
STEPHAN, Alexander, *Die deutsche Exilliteratur. 1933-45. Eine Einführung,* Múnich, Beck, 1979.

En español:

Estudios y traducciones en español de las obras de los autores más representativos de esta época (Broch, Seghers, Zweig) podrá encontrar el lector en la editorial Cátedra (Colección Letras Universales) y Alfaguara.

LITERATURA DE LA RDA

En alemán:

EMMERICH, W., *Kleine Literaturgeschichte der DDR. 1945-1988,* Frankfurt/M., 1989.
GREINER, B., *Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretationen,* Frankfurt/M., Berna, Nueva York, 1986.

En español:

Teatro contemporáneo de la República Democrática Alemana (ed. Jorge Riechmann), Madrid, VOSA, 1990.

El lector podrá encontrar traducciones y estudios de la obra de Christa Wolf en la editorial Alfaguara.

LITERATURA DE LA RFA, AUSTRIA Y SUIZA

En alemán:

ARNOLD, H. L. (ed.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur,* Múnich, 1978ss.
DURZAK, M. (ed.), *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen,* Stuttgart, 1981.

En español:

Antología lírica actual (ed./trad. Mínguez Sender), St. Cugat, A. Romera, 1986.
LINDER, Christian, *Conversaciones con Heinrich Böll,* Barcelona, Gedisa, 1978.
Literatura alemanya del segle XX (ed. E. Barjau), Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1982.

Meyer-Clason, Curt, *Literatura alemana actual. Nuevas tendencias en la narrativa y prosa,* Paraguay, Instituto cultural paraguayo-alemán, s.f.
Narradores alemanes contemporáneos (ed. W. Langenbucher, trad. de N. S. Paz), Buenos Aires, Ed. Suramericana, 1970.
Narrativa alemana de hoy, Barcelona, Plaza & Janés, 1975.
Regales, Antonio (ed.), *Literatura de agitación y propaganda,* Madrid, Ediciones de la Torre, 1981.
Teatro alemán contemporáneo (trad. Mariano S. Luque), Madrid, Aguilar, 1965.
Veintiún poetas alemanes. 1945-1975 (ed. F. Boso), Madrid, Visor, 1980.
Wellershoff, Dieter, *Literatura y praxis,* Madrid, Guadarrama, 1975.

Estudios y traducciones al español de las obras de los autores más representativos de esta época (Thomas Bernhard, Heinrich Böll, Elias Canetti, Paul Celan, Friedrich Dürrenmatt, Hans Magnus Enzensberger, Max Frisch, Günter Grass, Peter Handke, Uwe Johnson, Ernst Jünger, Martin Walser, Peter Weiss) podrá encontrar el lector en las editoriales: Cátedra (Colección Letras Universales), Alianza Editorial, Alfaguara, Muchnik, Taurus y Seix Barral.

Queremos hacer especial hincapié en el éxito en España de la obra de cuentistas y biógrafos como Michael Ende, Erich Kästner, Christine Nöstlinger, Peter Härtling, etc.

Revistas:

Camp de l'arpa, núm. 58, diciembre 1978: «Literatura alemana contemporánea».
Filología Moderna, Madrid, Univ. Complutense, años 1965-1987.
Letras alemanas contemporáneas (bimestral), Buenos Aires, 1968ss.
Un ángel más, núm. 1: estudios sobre Paul Celan y Walter Benjamin; núms. 3 y 4: estudios sobre Gottfried Benn, Martín Lutero y Georg Trakl.